

UNIVERSITÉ DE DIJON. — FACULTÉ DE DROIT.

DE LA
PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE
EN GÉNÉRAL

et spécialement en matière de Photographie.

THÈSE POUR LE DOCTORAT
(SCIENCES JURIDIQUES)

soutenue devant la Faculté de Droit de l'Université de Dijon

le Lundi 29 Avril 1901, à une heure et demie,

PAR

Henri PHILIPPE.

Président : M. DESSERTAUX, professeur.

Suffragants : { MM. GÉNY, professeur.
SIMONNET, chargé de cours.

LILLE.

IMPRIMERIE A. TAFFIN-LEFORT.

1901.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

THÈSE
POUR LE DOCTORAT.

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE DIJON. — FACULTÉ DE DROIT.

DE LA
PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE

EN GÉNÉRAL

et spécialement en matière de Photographie.

THÈSE POUR LE DOCTORAT

(**SCIENCES JURIDIQUES**)

soutenue devant la Faculté de Droit de l'Université de Dijon

le Lundi 29 Avril 1901, à une heure et demie,

PAR

Henri PHILIPPE.

Président : M. DESSERTAUX, professeur.

Suffragants : { MM. GÉNY, professeur.
SIMONNET, chargé de cours.

LILLE.

IMPRIMERIE A. TAFFIN-LEFORT.

1901.



Nostris et Amicis.

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION.	41
-----------------------	----

CHAPITRE I.

Historique de la propriété artistique.	45
§ I. Avant la Révolution	45
§ II. Depuis la Révolution jusqu'à nos jours.	29

CHAPITRE II.

De la nature et des caractères du droit d'auteur . .	40
---	----

CHAPITRE III.

Des personnes que la loi considère comme auteurs.	
— De la collaboration.	45

CHAPITRE IV.

Œuvres qui donnent lieu à la propriété artistique.	54
§ I. Musique. — Architecture. — Gravure. — Peinture. — Sculpture.	54
§ II. Photographie	61
A. Historique	62
B. Ce que firent les photographes pour défendre leurs droits	68
C. Intérêt de la question de savoir si la photographie est une industrie ou un art.	73
D. La photographie est-elle une industrie?	78
E. La photographie est-elle un art?	84
F. Système de la jurisprudence	100

CHAPITRE V.

Durée de la propriété artistique.	109
--	-----

CHAPITRE VI.

Des principaux droits que possède l'auteur sur son œuvre. — De la cession.	124
§ I. Formes et preuves de la cession.	151
§ II. De la Capacité requise en matière de cession	152
§ III. Droits et obligations réciproques de l'auteur et du cessionnaire	155

CHAPITRE VII.

Des Droits du conjoint survivant, des héritiers, de l'État et des créanciers.	160
§ I. Droits du Conjoint survivant	160
§ II. Droits des Héritiers	167
§ III. Droits de l'État.	168
§ IV. Droits des Créanciers	168

CHAPITRE VIII.

De la formalité imposée aux artistes. — Du dépôt.	171
--	-----

CHAPITRE IX.

De la contrefaçon	177
§ I. Généralités	177
§ II. Droit de poursuite	193
§ III. Constatacion de la contrefaçon	198
§ IV. Procédure à suivre et devant quels tribunaux	200
§ V. De la répression de la contrefaçon	211

CHAPITRE X.

Des Droits des étrangers en France et des Français à l'étranger	218
§ I. Avant et depuis le décret du 28 mars 1832	218
§ II. Modifications apportées au droit commun par les con- ventions diplomatiques. — Convention de Berne du 9 septembre 1886, modifiée par l'acte additionnel du 4 mai 1896	225
§ III. États avec lesquels il n'y a pas de Convention	252
INDEX BIBLIOGRAPHIQUE	263

INTRODUCTION.

Dans le travail, que nous nous proposons d'entreprendre, nous n'avons nullement l'intention d'étudier tous les problèmes qui se rattachent à la propriété artistique dans son ensemble et de rechercher les solutions qui en dépendent. Cette question a été traitée par de nombreux et savants auteurs, nous n'avons pas la témérité de prétendre y apporter une lumière nouvelle.

Notre but est plus modeste; nous avons seulement le dessein d'examiner s'il y a lieu d'appliquer à la photographie les règles qui régissent la propriété artistique.

Il nous a semblé difficile, sinon impossible, d'isoler complètement ce point spécial de la théorie générale; aussi, avons-nous été amené à rappeler les principales bases de toute propriété artistique, en nous contentant d'exposer, dans les grandes lignes, le système adopté par notre législation. Pour avoir le droit d'étendre à la photographie les règles de la propriété artistique, il faut d'abord se demander si la photographie présente les caractères d'un art.

Cette question, qui, pour nous, se résout par l'affirmative, est une des plus importantes de notre étude.

L'examen des principes de la propriété artistique nous conduira fréquemment à parler d'arts bien différents de celui qui nous

occupera spécialement; il est, d'ailleurs, presque superflu de rappeler combien sont intimes les rapports qui existent entre les arts de toute catégorie. L'analogie entre eux est si frappante, que l'on s'est souvent efforcé de les grouper en une même famille, en les faisant dériver d'un art principal, qui serait comme la source des autres. Une tentative ingénieuse dans ce sens a été essayée par Lamennais, pour lequel tous les arts découlent de l'architecture. « Comme, en effet, la création est le temple que Dieu s'est construit, la demeure qu'il s'est faite au sein de l'espace, de même le temple, construit des mains de l'homme, représente pour lui la création telle qu'il la connaît et la conçoit.... Tous les arts sortiront de cet acte initial par un développement semblable à celui de la création même (1). »

La photographie est d'une origine si récente, elle a si peu d'histoire, qu'on ne pourra certainement pas nous reprocher, dans l'étude générale de notre matière, de paraître nous occuper moins souvent d'elle que des autres arts.

Puisqu'une notion juridique ne se forme pas du jour au lendemain, qu'elle est le fruit de l'expérience des siècles, que chaque élément qui la compose, en se précisant, contribue à la caractériser, il nous a paru nécessaire de présenter un historique des droits reconnus aux artistes depuis les temps les plus reculés pour en bien comprendre la nature.

Cet exposé sera contenu dans nos deux premiers Chapitres. (Chapitres I et II.)

Comme tout droit a pour titulaire un sujet actif, nous examinerons quelles sont les personnes qui peuvent être artistes. Cette qualité dépend de la profession à laquelle on se livre; nous verrons

(1) LAMENNAIS : *Esquisse d'une philosophie*, t. III, liv. VIII, ch. II.

donc quelles sont les œuvres qui donnent lieu à la propriété artistique. (Chapitres III et IV.)

Après le sujet, passant à l'objet, nous nous demanderons quelle est la durée du droit et en quoi il consiste. (Chapitres V et VI.)

Nous aurons aussi à considérer les droits des tiers (Chapitre VII), et nous rechercherons ensuite à quelle condition et de quelle manière la propriété artistique se trouve sanctionnée. (Chapitres VIII et IX.)

Nous terminerons notre étude en indiquant quels sont les droits des étrangers en France et des Français à l'étranger. (Chapitre X.)

DE LA

PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE

EN GÉNÉRAL

et spécialement en matière de Photographie.

CHAPITRE PREMIER.

HISTORIQUE DE LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE.

§ I. — Avant la Révolution.

Dans l'antiquité, nous devons rechercher tout d'abord, comment les deux peuples les plus civilisés, les Romains et les Grecs protégeaient les artistes.

1^o Les Romains se contentent de poser la question de savoir à qui doit appartenir un tableau. Est-ce au propriétaire de la planche ou au peintre?

Les Proculiens, faisant de la peinture l'accessoire de la planche, attribuaient la propriété de l'œuvre au premier, sauf à indemniser le peintre de son travail. Paul s'exprime ainsi au livre XXI sur l'Édit :

« § 2. Si quelqu'un a ajouté la chose d'un autre à la sienne
» de façon qu'elle fasse partie du tout; par exemple, il a
» ajouté à sa statue un bras ou un pied appartenant à un
» autre, ou à sa coupe une anse ou un fond, ou à son chan-
» delier des figures en relief, à sa table un pied : il devient
» propriétaire du tout. Quelques auteurs pensent qu'il a le
» droit de dire que la statue ou la coupe est tout entière à lui.

» § 3. De plus, ce qui est écrit sur mes tablettes, ou peint

» sur ma planche, est à moi. Cependant, en ce qui concerne la
» peinture, certains jurisconsultes sont d'un avis différent à
» cause de sa valeur : l'accessoire d'une chose est ce qui ne
» peut exister sans elle (1). »

Les Sabinien, reconnaissant l'iniquité de cette solution, consacraient le droit du peintre. Gaius, dans ses *Institutes*, donne ainsi son opinion :

« 77. Pour un semblable motif, il est admis que ce qui est
» écrit sur mes tablettes ou sur mon parchemin, même en
» lettres d'or, m'appartient, parce que l'écriture est l'accessoire
» des tablettes ou du parchemin. Aussi, si je réclame ces
» livres et ces tablettes, sans offrir de payer le prix de l'écri-
» ture, je pourrai être débouté par l'exception de dol.

» 78. Mais, si on a peint sur ma planche un portrait, en
» sens inverse, il faut décider que la planche est l'accessoire
» de la peinture. Le véritable motif de cette divergence d'opi-
» nion consiste dans cette règle, que si le peintre réclame le
» portrait que je possède comme lui appartenant sans payer
» le prix de la planche, il peut être débouté par une exception
» de dol; mais s'il possède l'objet, l'action utile doit m'être
» donnée contre lui, à condition de payer le prix de la pein-
» ture, sinon il pourra me repousser par l'exception de dol,
» absolument comme s'il était possesseur de bonne foi. Il est
» évident que s'il avait volé la planche, l'action de vol m'ap-
» partient (2). »

(1) « § 2. Si quis rei suæ alienam rem ita adjecerit, ut pars ejus fieret veluti,
» si quis statuæ suæ brachium aut pedem alienum adjecerit, aut scypho ansam
» vel fundum, vel candelabro sigillum, aut mensæ pedem, dominum ejus totius
» rei effici, vereque statuam suam dicturum, et scyphum plerique recte dicunt.

» § 3. Sed et id quod in charta mea scribitur, aut in tabula pingitur, statim
» meum fit : licet de pictura quidam contra senserint, propter pretium picturæ :
» sed necesse esse, ei rei cedi, quod sine illa esse non potest. (PAUL au liv. XXI
» sur l'Édit. D. VI, t. I, loi XXIII, § 2 et § 3.) »

(2) « 77. Eadem ratione probatum est, quod in chartulis sive membranis meis
» aliquis scripserit, licet aureis litteris, meum esse, quia litteræ chartulis sive
» membranis cedunt. Itaque si ego eos libros easve membranas petam nec im-
» pensam scripturæ solvam, per exceptionem doli mali summoveri potero.

« 78. Sed si in tabula mea aliquis pinxerit veluti imaginem, contra probatur;
» magis enim dicitur tabulam picturæ cedere. Cujus diversitatis vix idenea ratio
» redditur; certe secundum hanc regulam si me possidente petas imaginem tuam

Justinien se rangea à cette dernière opinion :

» 33. L'écriture, fût-elle en or, est l'accessoire des tablettes
» ou du parchemin, comme les constructions et les semences
» sont l'accessoire du sol. Si, sur vos tablettes ou sur votre
» parchemin, Titius a écrit un poème, une histoire, un dis-
» cours, cette composition ne sera pas à Titius; vous passerez
» pour en être l'auteur. Mais si vous réclamez à Titius vos
» livres, vos tablettes, sans être prêt à rembourser les frais
» d'écriture, Titius pourra se défendre par l'exception de dol,
» comme dans le cas où il se trouverait possesseur de bonne
» foi des tablettes ou du parchemin.

» § 34. Si on a peint sur la planche d'autrui, certains juris-
» consultes estiment que la planche est l'accessoire de la
» peinture; d'autres pensent que la peinture, quelle qu'elle
» soit, est l'accessoire de la planche. Il nous paraît préférable
» de décider que la planche est l'accessoire de la peinture;
» en effet, il est ridicule qu'une peinture d'Appelles ou de
» Parrhasius soit considérée comme un accessoire de la plus
» méprisable planche. Par suite, si le maître de la planche
» est en possession du tableau, le peintre qui la réclamera
» sans payer le prix de la planche pourra être repoussé par
» l'exception de dol. Mais, si c'est le peintre qui possède le
» tableau, il faudra donner l'action utile au propriétaire de la
» planche contre lui. Dans ce cas, si le propriétaire ne paie
» pas le prix de la peinture, il pourra être repoussé par l'ex-
» ception de dol, pourvu que celui qui a peint fût possesseur
» de bonne foi. Car il est évident que si le peintre ou un autre
» a volé la planche, l'action de vol appartient au propriétaire
» de la planche (1). »

» esse, nec solvas pretium tabulæ, poteris per exceptionem doli mali summovi;
» at si tu possideas, consequens est ut utilis mihi actio adversum te dari debeat;
» quo casu nisi solvam impensam picturæ, poteris me per exceptionem doli mali
» repellere, utique si bonæ fidei possessor fueris. Illud palam est, quod sive tu
» subriperis tabulam sive alius, competit mihi furti actio.

(*Institutes de Gaius, commentaire II, 77 et 78.*)

(1) « 33. Litteræ quoque, licet aureæ sint, perinde chartis membranisque cedunt,
» acsi solo cedere solent ea quæ inædificantur aut inseruntur; ideoque si in chartis
» membranisque tuis carmen, vel historiam vel orationem Titius scripserit, hujus

Tous les textes n'ont trait qu'à la propriété de l'objet matériel et non au droit que possède l'artiste de reproduire son œuvre.

2° En Grèce, la terre classique des beaux-arts, le dessin était interdit aux esclaves, seuls les patrons pouvaient consacrer leurs loisirs à cet art; mais aucun document ne permet d'affirmer que la propriété des œuvres artistiques ait été reconnue par la loi.

3° A une époque plus rapprochée de nous, au Moyen âge, quelle était la situation des artistes?

Les artistes et les écrivains étaient presque toujours attachés à la personne d'un seigneur qui récompensait leurs œuvres par ses bienfaits, et, les mettant à l'abri du besoin, facilitait l'inspiration de leur génie.

Partout, les choses se passèrent ainsi sans inconvénient jusqu'à la découverte de la gravure et de l'imprimerie; ces deux grands procédés de reproduction bouleversèrent ce domaine de l'esprit humain et obligèrent les écrivains et les artistes à réclamer de l'autorité aide et protection (1).

Tandis que Luther se contentait de menacer, de la justice divine, les imprimeurs peu scrupuleux, qui publiaient et vendaient pour leur propre compte ses ouvrages, Albert Dürer poursuivait, à Venise, Marc Antoine, qui avait eu l'audace de graver sur cuivre les trente-six feuilles de l'histoire du Christ,

» corporis non Titius, sed tu dominus esse judicaris. Sed si a Titio petas tuos
» libros tuasve membranas esse nec impensam scripturæ solvere paratus sis, po-
» terit se Titius defendere per exceptionem doli mali, utique si bona fide earum
» chartarum membranarumve possessionem nactus est.

» 34. Si quis in aliena tabula pinxerit, quidam putant tabulam picturæ cedere;
» aliis videtur picturam, quaiiscumque sit, tabulæ cedere; sed nobis videtur
» melius esse tabulam picturæ cedere; ridiculum est enim picturam Apellis vel
» Parrhasii in accessionem vilissimæ tabulæ cedere. Unde si a domino tabulæ
» imaginem possidente is qui pinxit eam petat nec solvat pretium tabulæ, poterit
» per exceptionem doli mali summoveri; at si is qui pinxit possideat, consequens
» est ut utilis actio domino tabulæ adversus eum detur; quo casu, si non solvat
» impensam picturæ, poterit per exceptionem doli mali repelli, utique si bona
» fide possessor fuerit ille qui picturam imposuit. Illud enim palam est, quod,
» sive is qui pinxit subripuit tabulas, sive alius, competit domino tabularum furti
» actio. » (*Institutes de JUSTINIEN*, livre II, 33 et 34.)

(1) D. R. v. *Prop. litt. et artist.* n° 1 et suiv.

sans oublier la marque de l'auteur . Le Sénat vénitien reconnut le droit de Dürer et lui accorda certaines garanties pour l'avenir, en défendant à Marc Antoine d'employer son nom ; sauf cette restriction, ce dernier pouvait continuer son métier lucratif. La contrefaçon n'était pas punie, mais il est intéressant de constater que Venise, dès cette époque, avait pris en considération la demande d'un étranger (1).

En Italie, de nombreux artistes confiaient à des graveurs expérimentés le soin de reproduire leurs œuvres, en se réservant dans les bénéfices une part dont ils disposaient souvent. Ce fait constituait bien l'exercice du droit sur la propriété artistique.

M. Vaunois raconte qu' « au témoignage de Vasari, Andréa » del Sarto se sert des estampes d'Albert Dürer, il en tire » plusieurs figures et l'on se borne à dire, « non pas qu'il » soit mal de se servir de bonnes choses d'autrui, » mais » qu'Andréa semblait manquer d'invention. »

C'était, du reste, ce que faisaient tous les artistes aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles. Albert Durer, lui-même, qui réclamait avec tant d'énergie le respect pour sa propriété, ne se faisait pas faute d'imiter sur ce point ses contemporains.

Il est intéressant de connaître en France la condition des artistes. Dans l'ancien droit, tandis qu'on reconnaissait sans difficulté à tout le monde la faculté d'être poète, on n'accordait pas aux artistes la même liberté, on les considérait comme des artisans et, par suite, on leur imposait l'obligation de former une communauté et d'être réunis en corporations.

Les registres de la Prévôté (2) mentionnent deux communautés au ^{xiii}^e siècle. La première, celle « des Ymagiers-tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefis à Paris, » comprenait « des sculpteurs, tailleurs de cruchefis, de manche » à coutious et de toute autre manière de taille. » Elle ne travaillait que « pour l'Église, les princes, les barons, ou autres

(1) VAUNOIS : *De la Prop. artistique*, p. 96.

(2) AN. de MONTAIGLON : *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale*, I. p. 81.

» hommes riches et nobles, » mais elle ne tarda pas à disparaître, sans laisser de traces. La seconde, celle des « Paintres et taillières ymagiers à Paris, » composée de peintres et de sculpteurs, subsista jusqu'à la fin du XVIII^e siècle; c'est elle seule que visent toutes les ordonnances sur l'art jusqu'au XVII^e siècle.

Pour devenir artiste, on devait entrer dans la corporation, travailler pendant plusieurs années; d'abord comme apprenti, puis comme compagnon, après neuf ou dix ans, on pouvait se faire admettre à la maîtrise, après avoir présenté son morceau de réception. Le nouveau maître avait le droit d'ouvrir une boutique, décorée d'une enseigne, où il indiquait toutes les espèces d'occupations auxquelles il se livrait.

A cette époque, un artiste était tout ensemble peintre en bâtiments, zingueur, plombier, décorateur d'appartements.

Pour échapper à la surveillance des jurés et des gardes de métier, des artistes se mettaient sous la protection d'un puissant seigneur, mais ils devaient quand même donner leur soin à de nombreuses occupations qui n'avaient rien d'artistiques; ainsi on vit François Clouet remplir en même temps, les fonctions de peintre ordinaire de François I^{er} et celles de valet de chambre.

Au témoignage de M. Laborde (1), ce peintre, après avoir représenté les seigneurs et les dames de la Cour, exécutait, à l'occasion des funérailles du monarque, ce qui rentrait dans « plusieurs parties de son dit métier » :

« Mouler l'effigie du feu seigneur, peindre les fleurs de lis
» à mettre sur les douze bannières de l'hostel et sur les cottes
» d'armes des hérauts, peindre des enseignes pour les cent
» gentilshommes de l'hostel, pour les quatre cents archers
» des gardes et pour les Suisses, dorer de fin or et étoffer
» des deux côtés l'écu aux armoiries de France, noircir et vernir
» les lances des enseignes, noircir le coffre auquel était le corps
» dudit feu roi, noircir le chariot d'armes, roues et cordages.... »

(1) LABORDE (Léon) : *La Renaissance*. I. p. 38.

Le droit des artistes n'était pas l'objet d'un privilège, mais il fut à plusieurs reprises réglementé; ainsi : Charles VII en 1430, Henri II en 1548 et 1555, Charles IX en 1563, Henri III en 1582, Louis XIII en 1622 s'efforcent de faire mieux observer les règlements en donnant aux gardes et aux jurés des pouvoirs plus étendus (1).

Cependant le monopole de la corporation fut fortement atteint par les lettres patentes du 22 décembre 1608, enregistrées au Parlement le 9 janvier 1609. Celles-ci accordaient aux artistes et aux ouvriers auxquels le roi avait donné un logement dans la galerie du Louvre la « faculté d'exercer » librement leur profession tant en ladite galerie qu'en autres « lieux où ils jugeaient à propos de s'employer. » Un brevet, qui leur était délivré, consacrait ce droit; aussi, pour cette raison, on les surnommait « brevetaires. »

La corporation s'émut des faveurs octroyées à des artistes qui lui étaient étrangers et protesta énergiquement contre ce qu'elle regardait comme une usurpation de ses droits; elle obtint de nouvelles lettres patentes en 1622 et en 1623, enregistrées seulement en 1639, qui vinrent réglementer rigoureusement les brevetaires. Tout alla bien d'abord; mais bientôt, la corporation voulut que le roi Louis XIV diminuât le nombre des artistes privilégiés. Devant ces sentiments peu favorables à leur égard, les artistes formèrent l'*Académie royale*, communauté ouverte à tous et n'astreignant personne aux formalités et aux exigences des autres corporations.

De son côté, la corporation des peintres et des sculpteurs se transformait aussi et, sous la direction de Mignard, prenait le nom d'*Académie de Saint-Luc*; elle comprenait tous ceux qui voulaient associer le métier à l'art. Les droits de cette académie furent consacrés par les règlements de 1730, dont les articles 69 et 70 défendaient à tous les maîtres de la corporation « de copier, faire copier, mouler ou contremouler les » œuvres des uns des autres pour les vendre et les employer

(1) VAUNOIS : *Condition et droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution*, p. 44 et suiv.

» dans leurs entreprises, sans avoir le consentement par écrit
» du premier auteur desdits ouvrages. » La même autorisation était nécessaire pour : « graver ou faire graver au burin
» et à l'eau forte ou autrement les dessins, esquisses ou
» tableaux... et autres œuvres peintes ou sculptées, même en
» en changeant la forme. » Les contrevenants étaient punis par la confiscation des planches qu'ils avaient gravées, par celle des épreuves qu'ils en avaient tirées et par une amende de mille livres qui appartenait par quart au roi, à l'hôpital général, au dénonciateur et au maître victime de la contrefaçon.

D'un autre côté, l'Académie royale, réservée à ceux qui se livraient exclusivement à l'art, prenait, sous la direction de Lebrun, également plus d'extension. En 1654, elle obtint le monopole de l'enseignement public des arts du dessin. Un arrêt du Conseil du 21 juin 1670 protégeait la propriété des sculpteurs de l'Académie royale, lorsque leurs œuvres étaient marquées du sceau de ladite Académie. Cet arrêt interdisait aux sculpteurs de la maîtrise toute reproduction sous peine de mille livres d'amende et de tous dépens, dommages et intérêts, à moins qu'ils n'aient obtenu la permission de l'artiste.

Ces deux Académies vécurent ainsi côte à côte, jusqu'à ce que l'édit de Turgot de 1776, en abolissant les maîtrises, fit disparaître l'Académie de Saint-Luc. Cet édit fut, il est vrai, rapporté quelques mois après; les corporations furent momentanément rétablies, mais on ne vit pas renaître l'Académie de Saint-Luc, qui avait définitivement cessé d'exister.

La déclaration de Versailles du 15 mai 1777, enregistrée le 2 septembre, proclame solennellement la liberté de l'art; aussi, l'Académie royale s'empressa-t-elle de mettre en exergue à son sceau : *Libertas artibus restituta*, indiquant par là que l'art était affranchi (1).

L'article 1 de cette déclaration reconnaît les droits des sculpteurs et des peintres lorsqu'ils exercent leur art d'une

(1) ISAMBERT : *Recueil des anciennes lois françaises, de l'an 420 à la Révolution de 1789*, t. XXIV, p. 364.

manière libérale. Il veut les assimiler à ceux qui se livrent aux lettres, aux sciences et aux autres arts libéraux, spécialement à l'architecture, « en sorte que ceux qui voudront exercer de » cette manière les susdits arts ne puissent, sous quelque » prétexte que ce soit, être troublés ou inquiétés par aucun » corps de communauté ou de maîtrise. »

Les articles 2 et 3 définissent, d'ailleurs, ce qu'il faut entendre par les arts exercés d'une manière libérale dans les termes suivants :

« Ne seront réputés exercer libéralement les arts de peinture et de sculpture, que ceux qui s'adonneront sans aucun » mélange de commerce à quelqu'un des genres qui exigent » pour y réussir une connaissance approfondie du dessin » et une étude réfléchie de la nature, tels que la peinture » et la sculpture des sujets historiques, celles du portrait, le » paysage, les fleurs, la miniature et les autres genres desdits » arts qui sont susceptibles d'un degré de talent capable de » mériter à celui qui le possède l'admission à l'Académie » royale de peinture et de sculpture. »

Art. 3 : « A l'égard de ceux qui, indépendamment de l'exercice de ces arts, ou sans les exercer personnellement, voudront tenir boutique ouverte, faire commerce de tableaux, » de dessins, de sculptures qui ne soient pas leurs ouvrages, » débiter des couleurs, dorures, ou autres accessoires des arts » de peinture et de sculpture; qui s'immisceraient enfin, soit » directement, soit indirectement, dans l'entreprise de peinture ou de sculpture de bâtiments ou d'autres ouvrages de » ce genre, susceptibles d'être appréciés et payés au toisé, » ils seront tenus de se faire recevoir dans la communauté des » peintres sculpteurs établie par notre édit du mois d'août » 1776 et de se conformer aux dispositions de cet édit. »

La déclaration énumère ensuite, dans les articles suivants, les privilèges accordés à l'Académie royale : « le droit pour » ses membres de prendre le titre de peintres et de sculpteurs » du roi, le maintien du monopole d'enseigner publiquement » la peinture et la sculpture. »

Elle interdit la contrefaçon des œuvres des membres de l'Académie royale et défend de mettre au jour sous leur nom des ouvrages qui n'auraient pas été exécutés par eux, sous peine « d'amende et de confiscation tant des exemplaires contrefaits que des planches gravées et autres ustensiles qui auront servi à les contrefaire, ainsi que de tous dépens, dommages et intérêts. » Art. 8 (1).

De la lecture de ces divers articles, il paraît résulter que les académiciens jouissaient seuls des droits de la propriété artistique; or, il n'en était pas ainsi; en effet, l'Académie était ouverte à tous, l'artiste passait forcément par elle, puisqu'elle avait le monopole de l'enseignement; mais, après un examen, il acquérait le titre d'agrégé, et, sous peine d'en perdre le bénéfice, il devait, dans un délai déterminé, se présenter et être reçu parmi les académiciens dont le nombre était illimité; ce délai un peu plus long pour le statuaire, n'était que de trois ans pour les peintres.

Tous ces règlements tombèrent rapidement en désuétude. M. Renou (2) rapporte qu'en 1790 sur quarante-quatre agrégés, sept seulement s'étaient présentés et avaient été reçus académiciens, et, parmi les autres, plusieurs promettaient leur morceau de réception depuis trente-huit ans.

Telle était la situation des peintres et des sculpteurs, mais, à côté d'eux, se trouvaient les graveurs et les musiciens.

Les graveurs n'étaient pas astreints à former une corporation; ils avaient le même sort que les écrivains. Ils avaient la faculté d'entrer dans l'Académie royale ou dans la Communauté, connue plus tard sous le nom d'Académie de Saint-Luc, qui s'intitulait, d'après ses statuts de 1698, « Communauté des Maîtres de l'art de peinture et sculpture, gravure et enluminure..., » ce qui, pour M. Vaunois, signifie que les maîtres se déclaraient propres à tous les genres. Il existait bien une communauté de maîtres tailleurs-graveurs, dont les anciens statuts dataient de 1631 et de 1660, mais elle ne se composait que

(1) ISAMBERT : *Ibid.* liv. XXIV, p. 366.

(2) RENOU : *Esprits des statuts*, Paris 1770.

des ciseleurs-graveurs sur bijoux, boîtes de montre, or, argent et autres métaux. La situation des graveurs artistes, graveurs en taille-douce, au burin, à l'eau-forte et autre manière, faisait l'objet d'un arrêt du Conseil d'État du 26 mai 1660, rendu à Saint-Jean-de-Luz.

On avait essayé de porter atteinte à leur liberté, vers 1651, un privilège avait été donné à un architecte, François Mansard : toutes les estampes et autres ouvrages de gravure ne pouvaient être mis au jour sans être munis de son approbation. Peu de temps après l'obtention de cette faveur parut la Mansarade : c'était une gravure, accompagnée d'une pancarte imprimée qui constituait un pamphlet sanglant contre Mansard. L'opinion publique prit partie pour les graveurs, l'Académie en corps protesta ; le garde des sceaux, M. de Chateauneuf, fut obligé de retirer ce privilège (1).

Une nouvelle tentative, pour enlever aux graveurs le droit qu'on venait de leur reconnaître, eut lieu en 1660. Un arrêt du Conseil du 7 février ordonnait « une enquête préparatoire pour » arriver à la création de deux cents maîtres-graveurs de » tailles-douces, au burin et à l'eau-forte, imprimeurs et » estalleurs d'images. » Le péril fut écarté cette fois, grâce aux sollicitations de l'artiste Robert Nanteuil, dessinateur et graveur du cabinet du roi ; alors, intervint l'arrêt du Conseil du 26 mai 1660, par lequel le roi conservait tous ceux qui professaient l'art de la gravure « tant regnicoles qu'étrangers, » en la liberté qu'ils avaient toujours eue de l'exercer dans le » royaume, sans qu'ils puissent être réduits en maîtrise, ni » corps de métier, ni sujets à autres règles, ni contrôles, sous » quelque nom que ce soit, laissant les choses comme elles » ont été jusqu'à présent dans cette profession. »

Les graveurs jouirent, pendant quelque temps, du bénéfice de cette disposition ; mais, en 1692, fut créée une communauté

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1859. liv. III. p. 354. *Estampes satiriques*, par M. Th. ARNAULDET.

AN. de MONTAIGLON : *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale*, I. p. 81.

de maîtres-imprimeurs en taille-douce, ce qui fut l'occasion et la source de nombreux procès. Deux arrêts du Conseil des 13 et 27 juillet 1734 et des lettres patentes données à Versailles le 23 août de la même année vinrent affermir les graveurs *dans la liberté et les prérogatives de leur art*. On entendait par là, la faculté qu'ils avaient d'avoir chez eux des presses, mais à la condition d'employer, sous peine de cinq cents livres d'amende, les maîtres-imprimeurs ou leurs compagnons, « de » faire une déclaration au greffe de la police, de payer vingt » sols par semaine et par presse, de subir enfin les visites des » syndics et jurés de la communauté des imprimeurs et des » officiers de police (1). »

On restreignit encore la liberté des graveurs en les obligeant à demander l'autorisation par écrit au juge de police du lieu où ils désiraient vendre leurs estampes. (Arrêts de 1735 et 1742.)

Pour protéger les graveurs, on leur applique le système des privilèges. C'était, du reste, une coutume très répandue. Ainsi, on voit des gravures imprimées avec plusieurs privilèges, *cum privil. summi Pontificis et regis christianissimi* (2).

Les privilèges de gravure devaient être enregistrés à la chambre syndicale des imprimeurs-libraires; mais, comme leurs textes n'étaient pas imprimés avec les œuvres, il était impossible de connaître leurs dispositions quant aux peines encourues par les contrefacteurs et quant à la durée. Sur ce dernier point, il est permis de penser que la propriété artistique existait aussi longtemps que la planche gravée, c'est-à-dire pendant une période de temps indéfinie, attendu que toutes les estampes tirées portaient la même inscription *cum privilegio*, sans indication de durée.

L'Académie royale de peinture et de sculpture obtint, en vertu de l'arrêt du 28 juin 1714, le privilège général, sans fixation de durée « de faire imprimer et graver leurs œuvres, » avec défense à tous imprimeurs, graveurs ou autres per-

(1) POUILLET : *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, p. 22.

(2) VAUNOIS : *De la propriété artistique en France*, p. 121.

“ sonnes, excepté celui qui aura été choisi par l'Académie, “ d'imprimer, graver ou contrefaire, vendre des exemplaires “ contrefaits à peine de trois mille livres d'amende, confiscation de tous les exemplaires contrefaits, presses, caractères, “ planches gravées et autres ustensiles qui auront servi à les “ imprimer et contrefaire, et de tous dépens, dommages et “ intérêts (1). ”

Pour profiter de cet arrêt, l'artiste présentait son œuvre à l'Académie, celle-ci nommait une commission qui rédigeait un rapport; puis, on consignait sur des registres que l'Académie “ cédait son privilège à... pour l'impression et la gravure “ dudit ouvrage. ”

D'après M. Vaunois, les rois étaient arrivés peu à peu à appeler le privilège “ une grâce fondée en justice ; ” ils déclaraient par là que, “ lorsqu'on demandait un privilège, l'arbitraire pouvait le refuser comme une faveur, l'équité devait “ l'accorder comme un droit. ”

À côté des graveurs, on rencontre les musiciens, dont on ne s'occupe sérieusement qu'à partir de Louis XIV. Leurs droits comprennent l'exécution publique et la reproduction qui sont protégées par des privilèges.

L'exécution publique est garantie par le privilège de l'Opéra, accordé en 1669 à Pierre Perrin par des lettres patentes qui établissaient une Académie de musique, où l'on chanterait des pièces de théâtre; faute de fonds suffisants, Perrin se vit forcé de céder son privilège à Lulli, en 1672.

Ce privilège fut confirmé, à diverses époques, par les lettres patentes du 13 août 1672, du 27 février 1729 et enfin par celles de juin 1769, données à Versailles, dans lesquelles Louis XV s'exprime ainsi : “ Maintenons et conservons notre dite Académie “ de musique dans le droit et privilège de l'Opéra proprement “ dit et dans toute l'étendue de notre royaume, ainsi que “ dans le droit et privilège exclusif des concerts de musique “ vocale ou instrumentale, soit français, soit italiens ou en “ d'autres langues, de même que des concerts spirituels; dans

(1) VAUNOIS : *De la propriété artistique*, p. 123.

» les droit et privilège également exclusif de l'Opéra-Comique,
» des bals payants et dans celui de l'impression de tous les
» poèmes et paroles d'opéra. Faisons de nouveau expresses
» défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition
» qu'elles soient, de faire chanter ou exécuter, avec théâtre et
» décorations ou autrement, aucunes pièces de musique où
» de danse, de faire aucun concert de musique vocale ou instrumentale dans quelque langue que ce soit, ni de donner
» aucuns bals pour l'entrée desquels concerts ou représentations de pièces de musique on prenne ou reçoive de l'argent, même de faire aucune association pour raison desdits
» objets, et ce, sans la permission expresse et par écrit des
» concessionnaires actuels de ladite Académie royale de
» musique ou des personnes qui pourront leur succéder, à
» peine de dix mille livres d'amende et de confiscation (1). »

Deux autres théâtres existaient. L'ancien théâtre de la Comédie-Italienne, installé à l'Hôtel de Bourgogne, dirigé par des Italiens que Mazarin avait fait venir vers 1659, et l'Opéra-Comique; ils étaient sous la dépendance du directeur de l'Opéra, à qui ils devaient demander la permission pour donner une audition payante, un bal public ou un concert spirituel.

L'impression des opéras était protégée aussi par des privilèges accordés, tantôt au directeur de l'Académie royale, tantôt à l'auteur; mais des lettres patentes, données à Arras le 11 mai 1673 (enregistrées au Parlement le 15 avril 1678, confirmées par les arrêts du Conseil des 30 septembre 1694 et 8 août 1696), reconnaissaient à Ballard un privilège général d'impressions, de telle sorte que l'auteurpropriétaire ne pouvait traiter qu'avec cet éditeur. Ce privilège fut encore réglementé par des lettres patentes données à Fontainebleau, le 5 octobre 1695, confirmées par des lettres de surannation données à Marly le 28 mai 1715.

Un arrêt du Conseil du 15 septembre 1786 absolument général, vint mettre fin à toutes les contrefaçons dont les com-

(1) LAMBERT : *Recueil des anciennes lois françaises*, t. XXII, p. 488.

positeurs et marchands de musique étaient les victimes ; il leur accorda le droit de reproduction, en leur appliquant les règlements et les ordonnances de la librairie : (autorisation préalable, dépôt de neuf exemplaires, déclaration au bureau de timbre, visite et contrôle des officiers de la Chambre syndicale (art. 2-18), demande de privilège du sceau conformément aux lois sur la librairie). Sous le régime des privilèges royaux, le droit était ainsi perpétuel, soit qu'il fût établi tel par le privilège, soit qu'il le devînt par une série de prorogations assez faciles à obtenir. Cependant les arrêts de 1777 limitèrent la durée du droit à la vie de l'auteur dans le cas de cession à un libraire.

§ II. — Depuis la Révolution jusqu'à nos jours.

Il fallait, sous l'ancien régime, conformément à un arrêt du Conseil du 28 février 1723 (1), l'autorisation des censeurs nommés par le chancelier, au nom du roi, pour pouvoir imprimer un écrit. La loi du 26 août 1789 vint proclamer la liberté de la presse (déclaration des droits de l'homme et du citoyen, art. 11). La Constitution du 3 septembre 1791 garantit aussi, comme droits naturels et civils, la liberté d'écrire, d'imprimer et publier ses pensées sans que les écrits puissent être soumis à aucune censure.

Ce système rendit la contrefaçon plus fréquente ; on se demandait si les privilèges de l'imprimerie, qui avaient été délivrés antérieurement, étaient contraires aux décrets du 4 août 1789 et avaient été abolis comme les prérogatives nobiliaires.

Le tribunal de cassation (aff. V^{ve} Buffon, C. Behemer) déclare que « les décrets du mois d'août 1789, qui ont aboli les privilèges et ces distinctions, et rendu la presse libre, n'ont aucun rapport avec la propriété acquise à l'auteur sur son ouvrage et qui n'est que l'indemnité légitime de son travail

(1) ISAMBERT : *Recueil général des anciennes lois françaises*, vol. XXI. p. 216.

» et le prix naturellement dû des lumières qu'il répand dans
» la société (1). » (29 thermidor an XI.)

L'Académie royale se trouvait livrée en deux camps bien tranchés ; d'un côté les agréés ; de l'autre, les professeurs et les académiciens. Les premiers, novateurs hardis, firent paraître des mémoires, eurent recours aux journaux, ne négligèrent aucune démarche auprès de la Commune de Paris et de l'Assemblée constituante pour protester partout contre les règlements de l'Académie qu'ils regardaient comme « contraires aux droits de l'homme, tyranniques et vexatoires (2). »

Les officiers d'Académie leur répondaient dans le *Moniteur* (6 septembre 1790) en se comparant aux membres de la Commune de Paris (3).

« Puisque vous laissez la municipalité administrer seule,
» pourquoi ne laisseriez-vous pas administrer seuls les offi-
» ciers de l'Académie? En vertu de quel droit les académi-
» ciens et les agréés qui ne sont pas encore de l'Académie
» voudraient-ils parler et opiner?... C'est, disent-ils, en vertu
» des Droits de l'homme et de l'égalité. Prétendriez-vous, en
» vertu des Droits de l'homme et de l'égalité, juger dans les
» tribunaux? Ignorez-vous que tous les hommes égaux en
» droits ne le sont pas en fonctions? Pouvez-vous aller, sans
» être revêtu du titre de député, proposer des lois dans les
» tribunes de l'Assemblée nationale?... Les innovations de-
» mandées par les académiciens n'ont pour prétexte que les
» droits de l'homme, dont il est trop facile d'abuser, et pour
» motif que des passions de toute espèce et, selon toute appa-
» rence, de celles mêmes qu'on n'oserait avouer. »

L'agitation continua, et une députation d'académiciens vint le 5 novembre 1791, protester solennellement à la barre de l'Assemblée nationale (4) contre les calomnies dont l'Académie était l'objet. Cette démarche n'eut aucun succès, et les nova-

(1) DALLOZ (Répertoire) : *Propriété littéraire et artistique*, n° 13 et 367, note (1) aff. V^e Buffon, c. Behemer.

(2) *Journal national*, 25 août 1790.

(3) *Moniteur*, 6 septembre 1790.

(4) *Moniteur*, 6 novembre 1791.

teurs l'emportèrent. Le 8 août 1793, la motion de l'abbé Grégoire fit disparaître en même temps que les sociétés savantes, l'Académie de peinture et de sculpture.

Cependant les artistes n'avaient pas attendu ce moment pour réclamer protection. Peintres, sculpteurs, auteurs lyriques, graveurs s'étaient émus de la situation dont ils étaient menacés et avaient adressé à l'Assemblée leurs vœux qui furent en partie satisfaits par le décret de la Convention du 19 juillet 1793. Cette loi, votée sur le rapport de Lakanal, reconnaît que le droit des auteurs est « la plus indiscutable des propriétés » : elle accorde la protection pendant toute la vie de l'auteur, et pendant dix ans, après sa mort, au profit de ses héritiers. En déclarant que cette loi aurait un effet rétroactif, on lésait bien des droits acquis par des écrivains ou payés par des commerçants, ainsi les héritiers de Buffon, mort le 16 avril 1788, virent leurs droits prendre fin en 1798, alors que le privilège royal accordé pour l'*Histoire naturelle* ne devait cesser qu'en 1828.

Ce décret loi du 19 juillet 1793, qui est tout à fait général comme cela résulte de son titre : « Décret relatif aux droits de propriété des auteurs des écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et dessinateurs, » et des termes de son texte, pose des principes qui reçurent dans leurs applications un important développement. Un décret antérieur du 13 janvier 1791, relatif aux spectacles, avait déjà reconnu aux auteurs dramatiques le droit de représentation pendant leur vie, et, après leur mort, pendant cinq ans au profit de leurs héritiers. Le décret de 1793 proroge la durée de protection de cinq à dix ans, et, à cause de la généralité de ses termes, il doit s'étendre aussi à l'exécution publique des œuvres musicales que ne visait pas le décret de 1791.

Une loi du 25 prairial an III attribua aux commissaires de police, et à leur défaut aux juges de paix, les fonctions confiées aux officiers de paix par l'article 3 du décret loi de 1793, relativement au droit de saisie au profit des auteurs.

Un décret du 1^{er} germinal an XII (22 mars 1805), reconnaît

aux éditeurs d'œuvres posthumes, les mêmes droits qu'à l'auteur, à la condition d'imprimer séparément ces œuvres, et sans les joindre à une nouvelle édition des ouvrages déjà publiés et devenus propriété publique. En 1808, M. de Montalivet, ministre de l'intérieur, présentait un projet accordant une prolongation de jouissance aux peintres, dessinateurs, architectes ou géographes, mais son projet ne fut pas adopté.

Le 5 février 1810, Napoléon rendit un décret qui renfermait un certain nombre de dispositions relatives à la propriété littéraire, mais dont l'objet principal était la création de la censure. Cependant, il lui avait paru de bonne politique, au moment où l'on enchainait la presse, d'essayer de se rendre favorables les libraires et les gens de lettres. Dans l'article 39 :
« le droit de propriété est garanti à l'auteur et à sa veuve »
« pendant leur vie, si les conventions matrimoniales de celle-ci »
« lui en donnent le droit (ce qui signifiait si elle est mariée sous »
« le régime de la communauté), et à leurs enfants pendant »
« vingt ans. »

Par ce décret, le droit d'auteur dure pendant la vie des deux époux, mariés sous le régime de communauté, et pendant vingt ans après leur décès, au profit de leurs enfants.

Un avis du Conseil d'État, du 23 août 1811, déclare que l'art. 39 ne peut s'appliquer aux auteurs d'œuvres dramatiques et aux compositeurs de musique. Cependant, si ce décret de 1810 ne comprenait pas l'exécution publique de la musique, qui restait régie par la loi du 19 juillet 1793, on pouvait se demander s'il ne visait pas tout au moins l'impression. C'est ce que décida la Cour de cassation en 1854 (1).

Dès lors l'unité dans la législation n'existait plus au point de vue des droits intellectuels. La loi de 1854 fit disparaître cette anomalie.

On s'est posé la question de savoir si le décret de 1810, qui avait surtout pour objet de réglementer la librairie et l'imprimerie, visait les œuvres artistiques ; il faut adopter, croyons-

(1) D. Rép. v° *Propriété littéraire et artistique*, n° 78. Paris, Cassat. 8 avril 1854, aff. Messonnier et M. Calmels Brandus, c. Schoenenberger, p. 216.

nous, l'opinion de la Cour de cassation (1), qui, contrairement à l'arrêt de la Cour d'appel de Paris, déclara le 20 février 1882 que les dispositions des articles 39 et 40 du décret de 1810 s'appliquent à « tout ouvrage gravé, quelque soit l'objet que » la gravure est destinée à reproduire, et notamment aux » estampes et gravures qui représentent un tableau ou tout » ouvrage de peinture. »

Le Code pénal de 1810 (19 février), vint, dans ses articles 425 à 429, modifier les art. 4 et 5 du décret loi du 19 juillet 1793.

En 1825, une ordonnance de Charles X instituait une commission extraparlamentaire chargée de rechercher et de préciser les améliorations dont pouvait paraître susceptible la législation relative à la propriété littéraire et artistique. Cette commission eut de nombreuses réunions, sous la présidence du vicomte de La Rochefoucauld; elle examina différentes questions, elle adopta, par vingt voix contre six, le principe de la perpétuité du droit de l'auteur. Elle aurait voulu concilier les intérêts de la Société avec ceux des auteurs en organisant la libre reproduction au bout d'un certain temps et moyennant une redevance perpétuelle garantie à la famille; mais, « faute de moyens applicables pour asseoir ce droit et en assurer l'exercice, » elle dut abandonner ce système. D'après ce projet, les héritiers de l'auteur jouissaient de ses droits pendant une période de cinquante ans, à la condition toutefois de réimprimer l'œuvre dans un délai de vingt ans; autrement, ils étaient déchus de toute propriété, au profit du domaine public. Un rapport fut rédigé, les procès-verbaux furent imprimés; mais, Charles X ne présenta pas aux Chambres le projet de loi.

En 1836 (2), une nouvelle commission extraparlamentaire fut nommée pour rédiger un projet de loi sur la propriété des arts, des lettres et des sciences. Son rapporteur, le comte de Ségur, déclare que le droit d'auteur est la propriété « la

(1) Paris, D. P. 81, 2, 61, 1^{er} Août 1879, H. Vernet, Delaroche et Sceffeffer c. Goupil et Cass. Req. D. P. 82, 1.465, 20 février 1882.

(2) DALLOZ : Rép. v^o *Propriété littéraire et artistique*, n^o 21.

» plus intime, la plus sacrée, et celle qui méritait le plus
» l'appui des lois protectrices de la propriété en général; »
mais il estimait qu'une fois passée aux mains des héritiers,
de l'auteur, cette propriété se compliquait du droit de jouis-
sance acquis à la société par la publication de l'ouvrage, droit
dont il n'était plus au pouvoir de personne de priver le public.
Ce n'était qu'à regret que cette commission écartait le prin-
cipe de la perpétuité. Le projet décidait aussi qu'en cas de
vente d'une œuvre originale, le droit exclusif d'en autoriser
la reproduction par le moulage, la gravure ou de toute autre
manière, appartenait à l'acquéreur.

Le 5 janvier 1839, M. Salvandy, ministre de l'instruction
publique, s'appuyant sur les travaux de la commission nommée
en 1836, présenta à la Chambre des pairs un projet de loi
assurant une durée de trente ans aux héritiers. Le rapporteur,
le vicomte Siméon, émit, pour la première fois dans un projet
sur ce sujet, l'avis que le droit de reproduction était un pri-
vilège, une faveur accordée par la loi, et par suite, il écarta le
mot de propriété. Avant d'être soumis à la Chambre des
députés, ce projet fut examiné en 1841 par une nouvelle com-
mission, qui perdit son temps dans des considérations méta-
physiques sur la nature du droit des écrivains et des artistes.
Pour les uns, ce n'était et ce ne pouvait être qu'un privilège
reconnu par la loi; pour les autres, c'était un droit réel, une
propriété de droit commun, qui, procédant de la même cause,
le travail, devait recevoir la même protection. Lamartine,
l'éminent rapporteur de ce projet, s'exprimait ainsi : « Il y a
» des hommes qui travaillent de la main, il y a des hommes
» qui travaillent de l'esprit, les résultats de ce travail sont
» différents, le titre du travailleur est le même; les uns luttent
» avec la terre et les saisons, ils récoltent les fruits visibles
» et échangeables de leurs sueurs; les autres luttent avec les
» idées, les préjugés, l'ignorance, ils arrosent aussi leurs pages
» des sueurs de l'intelligence, souvent de leurs larmes, quel-
» quefois de leur sang, et recueillent au gré du temps la misère
» ou la faveur publique, le martyre ou la gloire. »

Lamartine était donc un partisan convaincu de la propriété du droit de l'auteur, et il proposait la prorogation à cinquante ans au profit des héritiers, acheminement, disait-il, à la perpétuité.

Vers cette époque (1), un procès, entre l'État et les héritiers de l'illustre peintre Gros (1771 à 1835), soumis deux fois à la Cour de cassation, divisait les tribunaux et passionnait à juste titre, tous les artistes ; il s'agissait, en effet, de préciser l'étendue des droits de l'État acquéreur, et en général de ceux du cessionnaire d'une œuvre d'art. Le projet du Gouvernement, à cette époque à l'étude, dépouillait l'artiste du droit de reproduction en faveur de l'acheteur de l'œuvre ; malgré les efforts du rapporteur et ceux du ministre de l'instruction publique, M. Villemain, la Chambre déclara que les artistes conserveraient, à moins de stipulations contraires, le droit exclusif de reproduire leurs œuvres, et d'en autoriser la reproduction, même au cas de vente de l'original ; l'acquéreur, cependant, ne pourrait pas être contraint de mettre à la disposition de l'auteur l'œuvre qu'il avait achetée. Le droit des artistes paraissait devoir triompher ; le premier paragraphe, reconnaissant aux artistes la faculté de céder le droit de reproduction tout en gardant la propriété matérielle de l'œuvre originale, avait été adopté, mais lorsqu'on passa au vote sur l'ensemble, le projet fut repoussé.

En 1844 les veuves d'auteurs dramatiques présentèrent à la Chambre une pétition pour obtenir le même régime que les veuves des écrivains. En effet, le droit de représentation était limité à dix ans après la mort de l'auteur (loi de 1793) alors que les veuves des auteurs d'œuvres littéraires conservaient leurs droits jusqu'à leur décès. Sur la proposition de MM. Berville et Vivien, qui visaient surtout la veuve de Boieldieu (mort le 8 octobre 1834), on vota la loi du 3 août 1844 relative au droit de propriété des veuves et des enfants des auteurs dramatiques ainsi conçue : « Les veuves et les enfants

(1) D. P. 1841, I. 322. — D. P. 1842, I. 297, aff. Héritiers baron Gros et Vallot c. Gavard.

» des auteurs d'ouvrages dramatiques auront à l'avenir le
» droit d'en autoriser la représentation et d'en conférer la
» jouissance pendant vingt ans, conformément aux dispo-
» sitions des articles 39 et 40 du décret impérial du 5 fé-
» vrier 1810. »

Cette loi ne s'occupait que des veuves et des enfants, elle passait sous silence les autres héritiers; elle n'accordait qu'une durée fixe de vingt années sans rappeler le droit viager de la veuve; de plus, elle ne s'appliquait qu'aux œuvres dramatiques.

Le décret du 28 mars 1852 vint donner aux étrangers la même protection qu'aux artistes français; c'était une faute; en effet, on devait aboutir à un résultat diamétralement opposé à celui qu'on s'était proposé : on voulait que les Français reçussent de la part des autres gouvernements la reconnaissance de leurs droits et on se mettait vis-à-vis de ces États dans l'impossibilité de rien leur accorder dans le cas où ils consentiraient à passer avec nous des traités.

La loi du 8 avril 1854 « sur le droit de propriété garanti aux veuves et aux enfants des auteurs, des compositeurs et des artistes » vint unifier le système de protection des droits intellectuels en étendant à toutes les veuves (aussi bien à celles des écrivains, des artistes, qu'à celles des compositeurs et des auteurs dramatiques) le bénéfice des dispositions antérieures accordées par le décret de 1810 (la jouissance viagère du droit d'auteur) et en reconnaissant les mêmes droits au profit des enfants pendant trente ans après la mort de la veuve.

Cette loi présentait quelques lacunes regrettables; en rappelant le décret de 1810, elle obligeait la veuve à adopter le régime de communauté pour avoir quelque droit; on ne s'occupant que des enfants, elle laissait les cessionnaires régis par la loi du 19 juillet 1793.

Le décret du 28 décembre 1861 (1) nomma une Commission à l'effet de préparer un projet de loi pour réglementer la

(1) D. P. 1862, IV. p. 44.

propriété littéraire et artistique, et de coordonner dans une loi unique les diverses dispositions concernant cette matière. Avec la majorité de la Commission le président, le comte Walewski était partisan des principes de la propriété et de la perpétuité. Certains membres, entre autres le procureur général Dupin, le ministre de l'Instruction publique Rouland combattirent l'assimilation qu'on voulait établir entre la propriété artistique et la propriété ordinaire. Malgré leurs efforts, la Commission adopta, en 1863, le principe de la perpétuité : « Le système proposé, dit le rapport à l'empereur, » reconnaît d'abord aux auteurs sur leurs œuvres le droit » exclusif à la jouissance des fruits qu'elles peuvent produire; » il leur en assure la libre et entière disposition; enfin, il les » autorise à les transmettre par tous les moyens qui, d'après » le droit commun, sont employés à la circulation de toutes » les espèces de biens. A ces éléments essentiels il en ajoute » un plus important encore et dans lequel les autres n'ont » plus la même valeur ni le même caractère. Il établit la » perpétuité de la jouissance et de la transmissibilité (1). »

Ce principe de la propriété perpétuelle comportait une restriction; cinquante ans après le décès de l'auteur, son œuvre pouvait être librement publiée à charge de payer aux héritiers une redevance dont le projet de la Commission fixait les bases : c'était le système du domaine public payant. Ce projet supprimait le droit de jouissance des veuves accordé par les lois de 1844 et de 1854; il décidait aussi, qu'en cas de vente d'une œuvre d'art, le droit de reproduction appartenait à l'auteur, à moins de stipulation contraire : mais le propriétaire ne pouvait jamais être troublé dans sa possession.

Le projet fut renvoyé au Conseil d'État qui, sur le rapport de M. Riché, préconisa la théorie du privilège sur une durée temporaire qu'on fixait à cinquante années de jouissance au profit des héritiers. Ce fut la loi du 14 juillet 1866 qui étendait le droit des successeurs. L'usufruit de la veuve était conservé,

(1) *Moniteur*, 13 avril 1863. *Rapport à l'empereur* du comte Walewski, président de la Commission.

mais dans les limites de ces cinquante ans, sans s'inquiéter de l'adoption du régime matrimonial. De plus, on avait remplacé le mot « veuve » par celui de « conjoint », pour que les droits du mari d'une femme auteur sur les œuvres de sa femme fussent protégés au même titre que ceux de la femme sur les œuvres de son mari (1).

Cette loi du 14 juillet 1866 avait introduit de grandes innovations, mais la loi fondamentale de la matière resta toujours celle du 19 juillet 1793. Il faut consulter la jurisprudence pour trouver la solution de bien des difficultés sur la propriété artistique; nous citerons, par exemple, la question de savoir si le droit de reproduction appartient en cas de cession au propriétaire ou à l'auteur? Aussi, réclame-t-on que ces problèmes soient réglés législativement. Pour arriver à ce résultat, au lendemain de l'Exposition de 1878, au mois d'octobre, le ministre M. Bardoux confiait à une Commission extraparlamentaire, où siégeaient notamment MM. Meissonnier, Guillaume, Gérôme, Gounod, Pouillet, Barbedienne, Goupil, le soin de rédiger sous forme de projet les vœux émis par le Congrès international de la propriété artistique tenu en septembre au Trocadéro. « Ces décisions, disait l'exposé des » motifs, sont conformes aux droits et aux intérêts des artistes; » elles ont été inspirées par les enseignements de l'expérience et elles méritent pour la plupart d'être consacrées » par le législateur. »

Ce projet fut déposé le 24 juillet 1879 par M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique, sur le bureau de la Chambre des députés. M. Bardoux, redevenu simple député, fut nommé rapporteur; il déposa son travail le 21 mars 1881. La fin de la législature arriva sans que le projet fût voté. A la séance du 19 avril 1883, M. Bardoux, alors sénateur, reprit le texte de son rapport de 1881 pour en faire l'objet d'une nouvelle proposition.

Le projet élaboré par la Commission du Sénat contenait un

(1) *Amendement* de MM. de Champagny, Mathieu et Paulmier. Rapport de la loi par M. Perras, D. P. 66, 4. 99.

article 11 qui faisait un délit spécial de l'usurpation du nom de l'artiste ou de l'imitation frauduleuse de sa signature et punissait ce délit des peines du délit d'escroquerie. Pour donner satisfaction le plus rapidement possible aux plaintes des artistes, on avait pensé qu'il suffisait de distraire cet article du projet de loi soumis au Sénat. M. Bardoux combattit cette manière de voir; il déposa à la séance du Sénat, le 24 novembre 1885, une proposition de loi spéciale. Cette proposition, adoptée par le Sénat, a été transmise à la Chambre le 25 novembre 1889; or, quelques jours auparavant, le 21 novembre, M. Philippon avait déposé sur le bureau de la Chambre une proposition de loi relative à la propriété littéraire et artistique. La Chambre venait d'être saisie d'une autre proposition, adoptée par le Sénat, relative aux dessins et modèles industriels. Le rapport de M. Philippon du 8 juillet 1890 a pour objet de réunir ces trois propositions pour former une législation d'ensemble comprenant les droits intellectuels. Pour cet auteur, l'idée de faire une loi spéciale à la propriété artistique est une idée fausse, dangereuse et qui ne se justifie, ni en droit, ni en fait. Les propriétés littéraire et artistique ont une même origine, le travail aboutissant au même résultat, une création de la pensée.

Du vaste projet de M. Philippon on s'inspira de l'article 28 (titre V de la contrefaçon) qui devint la loi du 9 février 1895, sur les fraudes en matière de propriété artistique.

A côté de ces lois intérieures sur la propriété artistique, il nous faut mentionner la Convention de Berne du 9 septembre 1886, modifiée par l'acte additionnel signé à Paris le 4 mai 1896.

La loi du 9 mars 1891, sur l'usufruit du conjoint survivant, n'a pas modifié, d'après l'opinion généralement admise, la législation antérieure, qui reste sous l'empire de la loi du 14 juillet 1866.

CHAPITRE II.

DE LA NATURE ET DES CARACTÈRES DU DROIT D'AUTEUR.

Si tout le monde est d'accord pour reconnaître, aux écrivains et aux artistes, le droit de tirer profit de leurs œuvres, il y a controverse sur la question de savoir : quelle est la nature du droit d'auteur ?

Dans toute œuvre, il faut distinguer le sujet et la composition.

Le sujet est le résultat de la pensée qui a inspiré l'auteur ; c'est, par exemple, un fait historique : le mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis qui fournit à Rubens le motif d'une série de tableaux très remarquables.

Le composition, c'est la forme matérielle que cette pensée a revêtue.

L'idée est à tous, elle est dans le domaine public, chacun a le droit de la prendre, de s'en inspirer.

La composition, au contraire, est personnelle ; elle est le fruit du travail du caractère de chaque artiste.

Lorsqu'une œuvre est mise au jour, elle fait naître deux droits au profit de l'auteur : le premier porte sur l'objet matériel, il est régi par les règles du Code civil sur la propriété mobilière ; le second se présente sous les noms de « droit d'auteur », « droit de reproduction », « droit de copie », « propriété artistique. »

1^o Nous allons préciser la nature de ce dernier droit.

Une première théorie soutient que c'est un droit *sui generis*, concédé par l'État à l'auteur, une sorte de privilège tempo-

raire accordé à l'artiste en récompense du service qu'il a rendu, en augmentant le fonds commun des connaissances humaines. En effet, disent les partisans de ce système, les productions de l'intelligence n'ont pas d'objet propre, elles ne sont que le résultat de la pensée, qui, distincte de la matière, continue à résider dans l'esprit de l'artiste. On ne peut pas être propriétaire d'une idée qui appartient à tous ; mais, d'un autre côté, l'œuvre ne saurait être immatérielle, puisqu'il serait impossible de faire obstruction de ses contours qui la rendent sensible à nos yeux ; il est juste que l'artiste qui, par sa création, a augmenté le domaine public, reçoive de la société quelque faveur ; il intervient donc entre l'artiste et la société un contrat tacite par lequel le premier est rémunéré à forfait par la concession d'un privilège temporaire de reproduction.

On pourrait remarquer qu'un droit se caractérise moins par un objet que par ses rapports juridiques : or, nous voyons qu'un peintre, par exemple, a la faculté de se servir de son œuvre, d'en décorer sa maison, de la laisser dans son atelier, c'est l'*usus* : il peut aussi essayer d'en tirer des profits pécuniaires, en l'exposant dans une enceinte réservée où elle serait visible moyennant un certain prix, c'est le *fructus* : il peut enfin en disposer, soit en aliénant à quelqu'un le droit de l'exhiber ou de la reproduire, soit en la transmettant à ses héritiers, c'est l'*abusus*. Il a donc la disposition entière, absolue de sa création, il en jouit sans le concours de personne ; aussi, avec une seconde théorie, nous croyons que le droit d'auteur est une véritable propriété, et qu'on doit lui appliquer la définition de l'art. 455 du C. civ. « La propriété est le droit de jouir et de » disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu » qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois et les » règlements. » Du reste, la loi de 1793 et quelques lois postérieures, loin de repousser le mot de « propriété » pour caractériser le droit d'auteur, n'hésitent pas à l'employer (1).

De ce que « le droit d'auteur » est une propriété, faut-il en déduire qu'il soit perpétuel ?

(1) AUBRY et RAU : *Cours de droit civil français*, II, p. 169.

En principe, et abstraction faite des difficultés ou des impossibilités d'organisation, rien dans la nature du droit d'auteur ne répugne à l'idée de perpétuité; mais cette condition de perpétuité est-elle nécessaire à la propriété? L'art. 455 C. civ. ne le dit pas; de plus, bien des auteurs repoussent la transmission héréditaire : « Cet ordre, disait Pascal (1), n'est » fondé que sur la seule volonté des législateurs qui ont pu » avoir de bonnes raisons, mais dont aucune n'est prise du » droit naturel. »

La Convention partageait cet avis; aussi, avait-elle réglé les successions d'une manière minutieuse et avait-elle presque supprimé le droit de disposer.

Sans approuver cette manière de voir, nous pouvons en conclure que la propriété a été souvent considérée comme essentiellement temporaire.

Le Code civil lui-même n'a-t-il pas porté atteinte à la perpétuité, en décidant que les parents au delà du douzième degré ne succéderont plus (art. 755 C. civ.). Ne peut-on pas voir également une atteinte de la perpétuité du droit de propriété dans le système d'impôt progressif en matière successorale? Nous voyons par ces quelques considérations que la perpétuité n'a pas toujours été considérée comme un élément essentiel de la propriété.

La loi de 1866 qui protège la propriété artistique d'une manière particulière (pendant la vie de l'auteur et pendant une période de cinquante ans après son décès), a pris pour fondement la création, c'est-à-dire le fait de produire quelque chose, qui n'existait pas avec des matériaux existants.

Bien qu'il y ait des degrés dans toute production, la loi ne juge pas les œuvres, elle n'en mesure ni le mérite, ni l'importance, elle les vise toutes indistinctement. Il ne pouvait en être autrement, car à quel critérium aurait-on pu s'arrêter? On conçoit qu'un jury, composé d'artistes, puisse chaque année accepter les œuvres qui seraient admises à l'exposition des Beaux-Arts; cependant, bien des gens protestent contre ces

(1) PASCAL : *Premier discours sur la condition des grands.*

décisions du jury et affirment la valeur des œuvres refusées ; mais les tribunaux ne peuvent pas se transformer en Académie et se prononcer sur le mérite des œuvres pour leur appliquer ou leur refuser la protection de la loi. Toutes les œuvres appartenant aux beaux-arts doivent être protégées.

Certains auteurs ont prétendu que la propriété artistique devait être assimilée à la propriété industrielle. Il est étonnant, disent-ils, d'accorder une longue durée au droit des artistes et de limiter à quinze ans la protection accordée aux inventeurs ; mais les droits de ces derniers en matière industrielle ne sont pas de la même nature que ceux des artistes. Le progrès des sciences et de l'industrie est continu ; la solution de chaque problème arrive à son temps et en entraîne une autre.

Plusieurs personnes, en divers lieux, peuvent poursuivre la découverte d'un même perfectionnement, et il arrive quelquefois que diverses solutions sont apportées en même temps donnant des résultats à peu près analogues. De plus, le monopole concédé aux inventeurs entrave le commerce au détriment pécuniaire des concurrents de breveté et il empêche de nouvelles améliorations que d'autres auraient pu trouver. Pour ces raisons, l'institution des brevets rencontre de nombreux et violents adversaires, tandis qu'on n'a jamais proposé de supprimer complètement la propriété artistique, qui, portant sur la forme des choses, constitue une valeur que l'artiste jette dans le commerce.

2° Le droit d'auteur est donc, à notre avis, un droit de propriété ; mais quels sont les caractères de cette propriété ? Tous les biens sont meubles ou immeubles (art. 517 C. civ.) ; or, il y a deux espèces de meubles : les meubles par leur nature ou corporels et les meubles par la détermination de la loi. Ce sont, d'après l'art. 529 C. civ., les obligations ou actions ayant pour objet des sommes exigibles ou des effets mobiliers, les actions ou intérêts dans les compagnies de finance, de commerce ou d'industrie, les rentes perpétuelles ou viagères, sur l'état et sur les particuliers.

Le droit d'auteur est certainement un droit mobilier ; mais, comme il ne peut être un meuble corporel, et que d'un autre côté, il n'est pas mentionné dans l'art. 529 C. civ., il faut décider que c'est un meuble d'une nature particulière, qui est resté en dehors des prévisions du législateur.

De plus, ce droit, s'exerçant directement, sans l'entremise d'une personne sur une chose, on doit en conclure que c'est un droit réel.

Il est encore intéressant de savoir ce que deviennent les profits de la propriété artistique réalisés par l'auteur, de son vivant. Ils tombent, d'après les principes, dans la communauté. Si l'auteur, lors de la cession de son œuvre, a stipulé à son profit un certain prix pour chaque exemplaire ou chaque épreuve vendue, la communauté en bénéficiera, car l'artiste, en aliénant son droit, aurait pu exiger une somme fixe qui serait tombée dans la communauté ; il n'y a pas de motif pour donner une solution différente dans les deux cas. Le droit de l'auteur, bien qu'il consiste dans le droit de reproduction, droit incorporel, peut faire l'objet d'un nantissement, car ce droit ne se conçoit que comme la conséquence d'une chose matérielle : planche gravée, cliché ou autre instrument analogue dont la remise entre les mains du créancier gagiste, dans les conditions et formes voulues par la loi, aura pour effet de lui assurer un privilège sur la propriété artistique elle-même.

CHAPITRE III.

DES PERSONNES QUE LA LOI CONSIDÈRE COMME AUTEURS. — DE LA COLLABORATION.

1° C'est le créateur de l'œuvre qui en est propriétaire, mais ce principe comporte certaines exceptions : des artistes peuvent travailler à forfait et tenir plus à l'argent qu'à la gloire; ils peuvent abandonner à un tiers tous les droits qu'ils possèdent sur l'œuvre et même lui permettre de signer à leur place. Une pareille convention n'a généralement rien d'illécite; cependant, pour les travaux auxquels sont attachés une récompense ou un titre, il y aurait un manque de loyauté à procéder de cette manière. Ainsi dans un concours de photographie entre amateurs, où suivant le règlement, chaque concurrent ne peut envoyer qu'un nombre limité d'épreuves, il serait certainement peu honnête de la part d'un des candidats de faire signer par des tiers quelques-unes de ses épreuves, afin d'en présenter un plus grand nombre.

2° On peut considérer comme auteurs des êtres abstraits qui sont investis de la personnalité civile comme l'État, les villes, les associations (1)....

On a soutenu que l'État ne pouvait pas être auteur, car toute œuvre publiée par lui ou à ses frais devrait, par sa nature, tomber dans le domaine public; en effet, l'État, dirait-on, c'est tout le monde, et que deviendrait un droit exclusif accordé à cet être collectif? De plus, l'État, étant le bienfaiteur des lettres et des arts par ses diverses subven-

(1) POUILLET : Ibid. p. 439.

tions, ne pouvait pas être en même temps un spéculateur (1).

Cette thèse ne nous paraît pas admissible.

En l'absence de toute disposition contraire dans la loi, on doit reconnaître que l'État (2) peut être auteur; une œuvre, en raison des soins de toute espèce qu'elle nécessite, entraîne des frais parfois considérables; il est naturel que, par le droit de disposer de l'œuvre, l'État rentre au moins dans une partie de ses déboursés. Bien souvent, les œuvres dont l'État entreprend la publication se rattachent à des intérêts d'ordre supérieur demandant une garantie d'exactitude bien difficile à exiger d'autres auteurs que de lui : il en est ainsi pour les cartes de la marine, où la reproduction par la gravure doit être faite avec le plus grand soin pour éviter toute omission ou négligence qui pourrait occasionner les plus grands malheurs; aussi comprend-on pour ces cartes l'interdiction formelle de l'ordonnance du 6 juin 1814 concernant leur reproduction. Une semblable disposition fut prise par un arrêté ministériel du 23 mai 1876, pour les cartes de France publiées par le ministère de l'Instruction publique (3). Dans ces différents cas il y avait un intérêt primordial à sauvegarder; mais il ne faut pas conclure de ces actes que l'État n'a pas le droit de disposer des œuvres qui lui appartiennent.

L'État peut être propriétaire, non seulement des œuvres qu'il a mises au jour, mais encore de celles qu'il a achetées; mais cette publication ou cette acquisition peut se faire dans un but d'intérêt général, sans vouloir se réserver un droit exclusif. Il y a alors de sa part abandon au domaine public; tels sont généralement les achats d'œuvres d'art, peintures, sculptures, effectués pour nos monuments ou pour nos places publiques. Sur ces œuvres l'État n'a jamais revendiqué aucun droit privatif et n'en a jamais prohibé la reproduction. Pour les œuvres que l'État confie aux musées, dont il conserve la haute direction, il peut en réglementer l'usage et accorder

(1) *Moniteur*, 14 mars 1841. *Discours* de M. BEAUMONT.

(2) *Moniteur*, 31 mars 1841. *Discours* de M. Mathieu.

(3) PATAILLE. 1877, 493.

la permission de les reproduire ou la refuser, comme le ferait tout propriétaire. Par suite, pour obtenir l'autorisation de photographier, il suffit d'en faire la demande à l'autorité compétente. A titre d'exemple nous citerons l'arrêté municipal pris par la ville de Valenciennes (1) du 12 juin 1889, comprenant comme principales formalités : une demande écrite spécifiant les objets qu'on désire reproduire, adresser au maire, qui la transmet à la Commission des musées, une autorisation de l'auteur ou de ses héritiers, si l'objet à reproduire a pour auteur soit un artiste vivant, soit un artiste décédé depuis moins de cinquante années. L'autorisation une fois accordée, le photographe devra indiquer par écrit au gardien du musée le jour où il désirera travailler; il avertira l'architecte de la ville, si l'œuvre à recopier doit être déplacée. Cette dernière opération aura lieu aux risques et périls du photographe; aucune manipulation chimique ne pourra avoir lieu à l'intérieur du musée.

3° Les incapables peuvent être aussi auteurs; un mineur une femme mariée, une personne pourvue d'un conseil judiciaire, un interdit sont parfois de grands artistes. Quels sont les pouvoirs du père, du mari, du tuteur, du curateur, quand il s'agit de produire une œuvre non publiée, de faire exécuter un morceau de musique, d'exposer un tablenu, un dessin?...

a) Pour le mineur, le père, et, à son défaut, la mère pourra s'opposer à une exhibition qui lui paraîtrait inopportune; le père, en effet, doit surveiller les actions de son enfant et il garde cette autorité jusqu'à son émancipation ou sa majorité (art. 372, C. civ.), mais l'enfant conserve sur son œuvre un droit absolu, en ce sens qu'il pourra empêcher que ses productions soient mises au jour. Le droit pour le père de contrarier un penchant qu'il juge funeste pour son enfant sera tempéré par son amour paternel.

Le tuteur a des droits moins étendus : son obligation de veiller à la conduite et à la réputation de son pupille (art. 450)

(1) *Nord photographe*, 1893, p. 64.

a pour fondement le droit de garde qui peut lui être enlevé par le conseil de famille.

Le mineur émancipé pourra publier l'œuvre sans aucune autorisation, en vertu de l'art. 481 C. civ.

Le tuteur d'un interdit judiciaire (cas de folie) ou d'un interdit légal à la suite de certaines condamnations, doit se conformer à ce que nous avons dit du tuteur en cas de minorité.

Le prodigue peut exposer une œuvre sans l'assistance de son conseil judiciaire. Ce dernier n'intervient que pour les actes à passer avec des tiers.

b) L'incapacité de la femme ne résulte pas du sexe : elle n'existe pas avant le mariage pour la femme majeure, elle cesse lors de la séparation de corps (art. 311, § 3, loi du 3 février 1893) ou à la dissolution du mariage par la mort du mari ou par le divorce.

Pour justifier cette incapacité deux théories sont en présence : la première se base sur ce principe que la capacité de la femme est la règle et son incapacité l'exception. En effet l'art. 1124 C. civ., dans l'énumération qu'il donne des incapables cite les femmes mariées, en ajoutant : « dans les cas exprimés par la loi. »

La femme mariée a l'exercice des droits qui lui sont personnels, elle a la faculté de tester, celle de révoquer du vivant de son conjoint la donation faite entre époux pendant le mariage (art. 1096); elle peut porter une atteinte très sensible à l'honneur et à l'autorité du chef de famille, en reconnaissant un enfant naturel né, avant son union légale; d'une faute qu'elle avait cachée jusque-là (art. 337).

D'après l'art. 213 C. civ., il est vrai, la femme doit obéissance à son mari, mais cette déclaration n'a pas plus de portée que celle de l'art. 371 C. civ. par laquelle « l'enfant, à tout âge, doit honneur et respect à ses père et mère. » Ce qui n'empêche pas cependant l'enfant devenu majeur d'exposer malgré ses parents. Par suite la femme a le droit d'exposer une œuvre d'art malgré la défense de son mari.

Une seconde théorie déclare que la femme ne peut présenter

au public son œuvre quelle qu'elle soit sans l'autorisation de son mari. L'incapacité de la femme réglée par les articles 215 à 217 du C. civ., tempérée par les articles 218 et 219 pour les actes relatifs au patrimoine, résulte uniquement de l'art. 213 Code civil qui exige de la femme obéissance à son mari. Il n'y a pas de recours possible contre le refus d'autorisation du mari, parce que un intérêt moral se trouve seul en jeu.

Par conséquent, si le mari n'arrive pas à convaincre sa femme que les devoirs du foyer domestique doivent l'emporter sur les satisfactions de l'amour-propre et de l'orgueil, il pourra, comme maître de l'association conjugale, gardien de la réputation de la famille, l'empêcher de faire tout acte de nature à porter atteinte à sa considération ou à celle de ses enfants.

N'y a-t-il pas analogie entre le cas prévu par l'art. 934 C. civ., qui exige que la femme soit autorisée par le mari pour accepter une donation afin que lui seul soit juge des motifs de la libéralité, et le cas de l'exhibition d'une œuvre d'art qui présente un caractère d'une gravité exceptionnelle pour la réputation d'une famille.

L'art. 4 du Code de commerce qui porte que « la femme ne peut être marchande publique sans le consentement de son mari, » fournit un argument en faveur de ce système; il semble qu'*a fortiori* le mari doit intervenir quand son épouse livre son nom, sa réputation à la curiosité publique.

Cependant, il faut admettre que l'autorisation de justice remplace celle du mari, lorsqu'il s'agit de la publication d'une œuvre dont la femme n'est pas personnellement auteur, mais simplement propriétaire pour avoir recueilli, par exemple, dans la succession de son père artiste, des droits sur ses œuvres.

Une troisième opinion atténue la précédente, en déclarant que la femme, dans le cas où le mari refuserait son autorisation, peut solliciter celle de la justice. Le mari, en chambre du conseil, indiquera les motifs de son refus, et les juges tiendront compte de ses observations. Il eut été injuste de reconnaître au mari le droit d'enlever à sa femme l'exercice d'une profession honnête qui serait sa principale ressource.

La femme, qui a publié des œuvres avant son mariage, peut elle sans autorisation faire une nouvelle édition ?

Le mari, il est vrai, savait en se mariant, qu'il épousait une femme auteur, mais des circonstances spéciales peuvent donner à une publication un caractère désobligeant pour le mari. Celui-ci espérait que sa femme se consacrerait toute entière à ses devoirs de famille, et qu'elle renoncerait à ses goûts artistiques. Par conséquent, le mari a la faculté de refuser son autorisation, mais, dans ce cas, la femme pourra demander l'autorisation de la justice.

Le père ne peut pas, contre l'assentiment de son enfant mineur, faire publier son œuvre ou l'exposer ; on admet de même, que le mari ne peut pas, sans la permission de sa femme, mettre au jour les œuvres qu'elle a produites.

4° A côté du cas d'un seul auteur créant une œuvre, on rencontre celui de deux ou plusieurs personnes unies entre elles pour produire un tout indivisible. C'est ce qu'on appelle la *collaboration*.

Il ne faut pas confondre la copropriété avec la collaboration. Une œuvre peut être la propriété commune de plusieurs personnes réunies, sinon associées, pour l'exploiter. Cette copropriété dérive soit de l'acquisition à frais communs, soit de la mort de l'auteur. Dans ces cas, les droits des propriétaires sont uniquement pécuniaires, et se trouvent régis par les principes généraux : s'il y a désaccord entre les copropriétaires, ils pourront sortir de l'indivision par la licitation ou le partage. (Art. 815, C. civ.)

Pour éviter des difficultés sans nombre qui pourraient naître entre les collaborateurs, on a déclaré qu'une égalité juridique absolue existait entre eux.

Cette union intime entre deux ou plusieurs personnes pour produire une œuvre est assez rare en matière artistique : le praticien n'est pas le collaborateur du sculpteur qui a conçu le plan ou qui a surveillé le travail.

Bien souvent, il y aura juxtaposition d'éléments divers de la part de chaque auteur : dans un tableau, les personnages

pourront être de la main d'un artiste, le paysage de celle d'un autre; il y a là une assistance pour le peintre qui a conçu l'œuvre, il n'y a pas collaboration; dans un édifice, un architecte a pu en régler l'ensemble, un sculpteur exécuter certaines parties qui lui étaient réservées, d'une manière si personnelle, qu'elles ne perdent rien à être séparées. Dans ces deux cas et dans bien d'autres semblables, il y a assemblage de talents plutôt que collaboration proprement dite, on appliquera les règles sur l'accession en s'inspirant des principes d'équité. (Art. 565 et suiv., C. civ.)

La collaboration, assez rare dans les compositions musicales, est beaucoup plus fréquente en matière théâtrale où plusieurs arts se trouvent réunis : peinture, musique, poésie. Le poète, le peintre, le machiniste peuvent recevoir, au lieu d'un prix fixe, une quote part des droits d'auteur et participer ainsi aux bénéfices de l'œuvre.

Bien des procès ont eu lieu, à propos d'opéras et d'opéras comiques, entre le musicien et le librettiste; de nombreuses décisions judiciaires avaient attribué l'œuvre commune exclusivement à l'auteur des paroles, sous prétexte que la musique dans un opéra était l'accessoire du poème.

Avant la Révolution, le poète et le musicien avaient des droits égaux. Un arrêt du Conseil, du 10 avril 1778 (1), réglait ainsi les honoraires des auteurs joués à l'Académie royale de musique : “ Chacun des auteurs, soit du poème, soit de la
” musique, d'une œuvre qui durait le temps du spectacle,
” recevait pour chacune des vingt premières représentations
” deux cents livres, pour chacune des dix suivantes cent cin-
” quante livres, et cent livres pour chacune des autres jusqu'à
” la quarantième. S'il y avait plus de quarante représenta-
” tions de suite, on leur donnait une gratification de cinquante
” livres. ”

Approuvant les motifs de cet arrêt du Conseil, M. Duvergier, lors des travaux de la commission extraparlamentaire en 1863,

(1) ISAMBERT (avec DECRUSY, JOURDAN et TAILLANDIER, 1823) : *Recueil des anciennes lois françaises* de 420 à 1789. t. XXV, p. 260.

voulait donner des droits égaux à l'auteur de la musique et à celui des paroles. (Art. 16.)

Les tribunaux considérant, quelquefois, qu'il n'est pas de leur compétence de statuer sur deux genres d'art fort différents, déclarent en les plaçant tous deux sur la même ligne, que chacun des auteurs sert à faire valoir l'autre (1). Ils ont aussi décidé que le librettiste ayant inspiré le compositeur pouvait indistinctement exercer son droit sur toutes les parties de l'œuvre musicale, même sur l'ouverture à laquelle ne s'applique aucune parole.

C'est aller trop loin. Le compositeur et le librettiste conservent leurs droits distincts quant à l'impression, rien ne s'opposerait à ce qu'on vendit séparément le livret au profit du second, et la partition au profit du premier. Pour la reproduction simultanée des paroles et de la musique, il faut l'autorisation des deux auteurs.

Chaque collaborateur, considéré comme auteur, a les mêmes droits, à moins qu'une convention n'ait réglé les rapports des auteurs entre eux ; une personne qui vient offrir sa fortune, son crédit, sa réputation pour la réussite d'une œuvre, qui fait adopter une idée, est un collaborateur ; mais, dans ce cas, un accord intervient pour déterminer les droits de chacun.

Généralement, les collaborateurs ont des droits égaux ; que se passera-t-il au cas où l'un des artistes veut publier et l'autre s'y refuse. De deux choses l'une :

Où l'œuvre est facilement divisible : il s'agit d'une collection de gravures, de photographies, il n'y a pas de raisons pour empêcher l'un des collaborateurs à reprendre dans l'œuvre commune ce qu'il a apporté, à moins qu'il n'existe entre eux une convention produisant certains droits. M. Philippon donne la même solution, en défendant à l'ancien collaborateur de traiter avec un tiers pour la même œuvre.

Où l'œuvre est indivisible. On sait que la collaboration engendre, au profit de chacun des coauteurs, un droit de propriété qui porte sur l'ensemble même de l'œuvre, de sorte que

(1) D. P. 4837, I. 482, Cour de Cassat, 45 janvier 1867.

le refus de publier, émanant d'un seul des collaborateurs devrait paralyser le droit des autres, il est juste d'apporter un tempérament à ce système trop rigoureux; il s'agit d'un contrat exprès ou tacite formé entre les collaborateurs. L'œuvre était, dans l'intention de ceux qui y ont contribué, destinée au public; mais certaines circonstances ont pu venir modifier les conditions du contrat; l'œuvre peut paraître inopportune, dangereuse. Les tribunaux décideront, d'après la convention ou à défaut de contrat, conformément aux intérêts des parties et à l'équité, si la publication doit ou non avoir lieu; car on ne peut pas invoquer le principe que nul n'est tenu de rester en indivision et recourir à une licitation (art. 815, C. civ.); ce lien moral qui se rattache à toute création intellectuelle ne peut être rompu par une volonté étrangère.

M. Philippon croit que les tribunaux n'ont pas le droit de statuer sur le point de savoir si l'œuvre sera ou non publiée; il est d'avis qu'ils ne peuvent seulement l'examiner, si le refus a pour cause un mauvais vouloir; dans ce cas, ils alloueront, d'après l'art. 1382, des dommages-intérêts aux autres collaborateurs qui sont ainsi privés sans motif légitime des profits de l'œuvre commune. Le même auteur considère le collaborateur comme une sorte de contrat tacite faisant naître à la charge de chacun des collaborateurs l'obligation de publier. L'accomplissement de cette obligation exige l'action personnelle du débiteur: son consentement, c'est une obligation de faire, qui se résout, en cas de refus de l'exécuter, en dommages-intérêts (art. 1132, C. civ.).

Chaque collaborateur peut encore renoncer valablement à la mention de son nom sur l'œuvre; en effet, le nom patronymique n'est inaliénable et imprescriptible que lorsque l'intérêt de la famille et l'ordre public se trouvent engagés; il n'en est plus ainsi, lorsque il est considéré comme un accessoire attaché à une propriété privée; alors il peut être susceptible de toutes sortes de stipulations.

Un collaborateur peut enfin céder une partie de ses droits sans préjudicier pour cela à ceux des autres auteurs.

CHAPITRE IV.

ŒUVRES QUI DONNENT LIEU A LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE.

Il est difficile sinon impossible, croyons-nous, de donner une définition exacte de ce qui constitue une œuvre artistique; en l'absence d'une règle fixe, la jurisprudence se voit obligée d'attribuer au juge du fait un pouvoir souverain d'appréciation, qui échappe à la censure de la Cour de cassation.

Tout le monde range parmi les œuvres d'art les productions de la musique, de l'architecture, de la gravure, de la peinture et de la sculpture; mais on a voulu souvent contester les caractères d'un art à la photographie.

Nous étudierons rapidement les produits des arts qui, de l'avis de tous les auteurs français, ont droit à la protection légale, nous nous appliquerons à démontrer que la photographie a droit à la même protection.

§ I. — Musique. — Architecture. — Gravure. — Peinture. — Sculpture.

1^o Les *œuvres musicales* présentent de nombreuses analogies avec les œuvres littéraires; comme ces dernières, elles se manifestent aux yeux par des signes tracés sur le papier, quoique les idées exprimées par la musique soient plus indéfinies, plus vagues que celles revêtues de la forme littéraire. L'association de la musique et de la littérature aboutit à la création d'œuvres mixtes, opéras, opéras comiques, qui parti-

cipent à la fois de l'une et de l'autre et qui sont toutes protégées par la loi de 1793.

Les œuvres musicales font naître deux droits distincts : celui d'exécution publique et celui de gravure ou d'impression.

Dans le projet de loi de M. Philippon, deux articles s'occupent de ces œuvres :

“ Art. 15. Le droit de reproduction des compositions musicales comprend le droit exclusif de transcription et d'adaptation, ainsi que celui de faire des arrangements sur les motifs de l'œuvre originale. ”

“ Art 16. Les œuvres chorégraphiques bénéficieront des dispositions de la présente loi. ”

2° L'œuvre d'architecture semble à priori se confondre avec celle des dessinateurs; en effet, elle est représentée par des plans dont la reproduction est interdite comme celle de tout autre dessin, puis par la réalisation de ces plans, c'est-à-dire la construction. Celle-ci est-elle protégée par le décret-loi de 1793 ?

Certains auteurs ont nié le droit des architectes; d'abord, disent-ils, ni la loi de 1793, ni le Code pénal ne parlent de l'architecture. Cette omission, ajoutent-ils, a été réfléchie, car les règles posées en cette matière sont inapplicables à l'architecture, l'article 425 C. pén. prononce la confiscation de l'objet reconnu contrefait; or jamais un architecte ne viendra émettre la prétention de confisquer à son profit l'édifice construit en contrefaçon de ses plans. Si les architectes avaient un droit privé, on aboutirait à des effets désastreux en monopolisant d'abord entre leurs mains une source de richesse; de plus, ce qui serait interdit en France serait permis dans tous les pays, où l'architecture est expressément exclue des dispositions relatives aux arts graphiques et plastiques, où les plans seuls sont protégés comme en Angleterre (1), en Finlande (loi du 15 mai 1880, art. 2), en Allemagne (loi du 9 janvier 1876, art. 3).

(1) J. O. 29 mars 1881, annexe Chambre des députés, p. 400 et suiv. *Rapport de M. BARDOUX.*

Enfin, les architectes n'ont jamais revendiqué cette protection, craignant peu pour leurs œuvres la reproduction, qui exige des conditions de terrain et de destination difficiles à réunir ; par conséquent, déclarent les partisans de ce premier système, les architectes ne font que louer leur industrie au propriétaire qui les emploie et renoncent à tout droit sur le bâtiment achevé.

Une deuxième opinion reconnaît, avec raison, que les architectes sont protégés par la loi de 1793. L'argument tiré, dit-elle, de l'impossibilité de la confiscation ne prouve rien ; en effet, la contrefaçon de l'œuvre de l'architecte peut se produire par le dessin, la photographie, la confiscation sera alors facile ; mais si la contrefaçon a lieu par la construction d'un édifice semblable, il est certain que l'architecte ne pourra pas demander la confiscation ; il en est du reste ainsi quelquefois en matière de brevets, comme le fait très bien observer M. Vaunois (1) : lorsqu'il s'agit du nettoyage à la vapeur des façades des maisons, ou d'un procédé d'embaumement, on ne peut pas saisir la maison ou le corps. La loi doit toujours s'interpréter par le bon sens, elle prononce en principe sans se préoccuper de cas exceptionnels où la stricte application serait impossible. Le silence de la loi ne peut pas être invoqué contre les architectes ; les expressions dont s'est servi le législateur sont très larges, elles s'étendent à la sculpture, comme nous allons le voir, bien que cet art ne soit pas non plus mentionné.

Pour que les architectes aient des droits à faire valoir, il faut que leurs œuvres soient originales ; bien des édifices modernes dérivent en quelque sorte d'une même conception ; aussi, rarement leurs auteurs ont-ils eu à réclamer contre la violation de leurs droits. Ces derniers ne sauraient aller jusqu'à empêcher qu'on prenne des vues, dans lesquelles des œuvres architecturales se trouveraient comprises ; le peintre, le dessinateur, le photographe restent donc libres de représenter un paysage où figurerait un édifice sur lequel l'architecte aurait

(1) VAUNOIS. p. 230.

encore une propriété privée; mais si la reproduction s'attachait spécialement au monument dans le but de se procurer des images exactes de la construction pour les débiter et les répandre, ce qui constitue un moyen de tirer parti de l'œuvre, il y aurait là un préjudice causé à l'auteur.

Les architectes ont toujours réclamé protection; en 1855, le Tribunal de la Seine et la Cour de Paris, saisis, à propos de reproductions du Palais de l'Industrie, de la question de savoir si le droit exclusif appartenait au propriétaire ou à l'architecte, donnèrent raison au premier.

En 1879, les architectes protestèrent, avec énergie, par l'organe de la Société centrale des architectes, dans les commissions extraparlémentaires contre l'ostracisme qui les menaçait; ils arrivèrent à faire ranger leur art dans les œuvres du dessin. (Projet de loi de M. Philippon, section III, art. 19.)
« Les œuvres d'architecture rentrent sous l'application de la » présente loi. »

3° La propriété artistique comprend encore les œuvres dues à l'art du dessin dans son acceptation la plus générale, *la statuaire ou sculpture et la peinture*. On a soutenu que la sculpture n'était pas protégée par la loi de 1793, parce que cette loi, pas plus du reste que le Code pénal de 1810, n'en parlait; cependant l'art. 427 C. pén. prononce la confiscation des moules, ce qui se rapporte, sans aucun doute, aux œuvres du sculpteur, et les articles 1 et 3 de la loi de 1793 contiennent les mots « et autres, » ce qui leur enlève tout caractère limitatif.

Un artiste prend un sujet dans l'histoire, dans la nature; il produit un tableau, un dessin, une sculpture : sera-t-il propriétaire du sujet ou de l'idée?

L'idée appartient à tous, l'artiste ne peut, par conséquent, empêcher qu'il ne soit de traiter le même sujet, mais il est propriétaire de sa conception artistique, c'est-à-dire de sa composition, que la matière employée soit une toile, du marbre ou de l'ivoire, car la création est la même dans tous les cas.

La copie d'une œuvre tombée dans le domaine public est aussi l'objet de la protection légale; en effet, la manière dont un artiste l'exécute lui est personnelle et donne à son œuvre le caractère de création exigé par la loi. On s'est demandé si la destination industrielle changeait le caractère du droit. Pour nous, il importe peu que l'œuvre artistique soit destinée à être indéfiniment reproduite par l'industrie, car la loi protège toute composition due à un effort de l'esprit humain se rapportant aux beaux-arts; elle n'envisage que la création, elle ne considère ni l'importance, ni la beauté de l'œuvre. On ne conçoit pas, en effet, que les tribunaux puissent se transformer en académies pour se prononcer sur le mérite des œuvres et accorder, après examen, aux unes la qualification de productions artistiques, et la refuser aux autres. Il faut protéger toutes les œuvres lorsque les beaux-arts y ont une part si faible qu'elle soit. Du reste, bien souvent la même œuvre est à la fois objet d'art, c'est le fruit du travail d'un artiste de grand talent et objet de commerce, le moulage, la gravure, la photographie permettent d'en multiplier les exemplaires en nombre indéfini.

La jurisprudence a combattu cette opinion, elle considère avant tout la destination de l'œuvre, en refusant de voir une œuvre d'art dans la production réservée à une utilisation industrielle; elle la range alors dans les dessins et modèles de fabrique, qui sont régis par la loi du 18 mars 1806, et par conséquent elle en impose les prescriptions à l'auteur.

C'est attacher, à la loi de 1806 sur les Conseils de prud'homme et les dessins de fabrique, une portée qu'elle n'a pas. On sait que cette loi fut votée pour donner satisfaction aux fabricants lyonnais qui, lors de la visite de l'empereur dans leur ville, craignant que la loi de 1793 sur la propriété artistique ne s'appliquât pas aux dessins obtenus par le tissage, exprimèrent le vœu de voir leurs dessins efficacement protégés.

La loi de 1806 n'a pas modifiée celle de 1793; elle permet seulement au juge, dans le cas où un dessin n'aurait aucune existence par lui-même, où il ne se comprendrait pas en

dehors de l'objet lui-même, de protéger le fabricant qui aurait donné un cachet original à sa marchandise. Par suite, le législateur de 1806 n'a pas voulu créer une deuxième sorte de dessins artistiques, il a eu pour but de s'occuper des produits qui n'empruntaient rien aux beaux-arts.

Quelle que soit sa destination (industrielle ou non), une œuvre d'art conserve toujours son caractère; la Cour de cassation l'avait reconnu elle-même dans un arrêt du 21 juillet 1855 (1). Si, depuis cette époque, elle a semblé avoir changé d'avis, c'est qu'elle s'est trouvée en présence de l'appréciation souveraine des juges du fait, qui avaient refusé de ranger l'œuvre parmi les productions appartenant aux beaux-arts.

Cette distinction, établie entre les dessins, d'après la loi du 18 mars 1806, généralisée en vertu de l'article 35 par l'ordonnance du 29 août 1825, a été étendue au domaine de la statuaire par la jurisprudence. Quelques arrêts ont admis, cependant, pour le juge, le droit et le devoir de rechercher d'abord si l'œuvre, en dehors de toute destination, a ou n'a pas un caractère artistique; dans ces derniers temps, quelques décisions (2) semblent revenir à des idées plus exactes, surtout dans l'industrie des bronzes.

L'article 1 de la loi de 1793 reconnaît à l'artiste le droit exclusif de faire graver son œuvre; c'est là, en effet, une manière de jouir de son droit en en tirant des profits pécuniaires. La propriété de la gravure, faite d'après un dessin ou un tableau, est distincte de la propriété de ce tableau ou de ce dessin. Quand une œuvre est tombée dans le domaine public toute personne a le droit de la publier et elle a sur les épreuves obtenues un droit exclusif; une autre personne pourra recopier l'œuvre originale, mais il lui sera interdit de s'emparer du travail de reproduction qui en a été fait (3).

(1) PATAILLE : *Annales de la propriété littéraire et artistique*, 55-73. D. P. 55, I. 335.

(2) PATAILLE : id. 1890, p. 177. — 28 février 1890, aff. Burls (Paris). Pat. 1892, p. 162, 9 décembre 1891, Bezault (Lyon).

(3) D. R. v° *Propriété littéraire et artistique*, n° 391.

Il faut, croyons-nous, appliquer la protection légale au moulage, même lorsqu'il est opéré sur nature, parce que l'exécution dépend en grande partie de l'habileté de celui qui l'exécute. La jurisprudence n'est pas de cet avis, elle déclare que le fait de prendre sur nature, au moyen de ce procédé, l'empreinte d'une figure, ne constitue aucune propriété privée; car, soutient-elle, il n'y a aucun travail de l'esprit; ce serait étendre les dispositions de la loi que d'assimiler le produit d'un travail purement manuel à l'œuvre que le statuaire a créée, il ne saurait donc y avoir contrefaçon à surmouler l'épreuve ainsi obtenue.

Le sculpteur peut, après avoir exécuté une œuvre, la réduire; il aura alors sur la nouvelle production les mêmes droits que sur la copie.

Faut-il admettre la même solution lorsque cette réduction a lieu par un moyen mécanique?

Pour refuser toute protection on s'appuie sur l'art. 7 de la loi de 1793, qui parle des " productions de l'esprit " et sur les termes identiques du rapport concernant les articles 425 et suiv. du Code pénal. On en conclut que la loi ne s'occupe que des œuvres qui présentent un certain degré d'invention ou de composition; or ici l'œuvre est obtenue à l'aide d'une machine.

A notre avis la réduction même mécanique d'une œuvre d'art constitue une propriété privée. Il est certain que pour les connaisseurs chaque réduction a une individualité propre, qui la distingue facilement des autres opérées par le même procédé.

Doit-on, du reste, demander compte à l'artiste de l'instrument dont il s'est servi? Il est vrai que c'est un ouvrier et non un artiste qui a dirigé la machine, mais on n'a pas de critérium infaillible pour distinguer l'un de l'autre; ce qui est incontestable c'est que la machine entre des mains habiles produira de meilleurs résultats qu'entre des mains maladroites. Ce n'est pas la bonté de l'outil qui fait d'un mauvais ouvrier un artiste. Supposons que cette machine soit demeurée

secrète, celui qui la possède offre au public des réductions sans indiquer de quelle manière il les a obtenues, on ne lui refusera certainement pas la protection légale; pourquoi agir autrement, à son égard, parce que l'instrument qu'il emploie est connu et que le mérite de son œuvre tient à son habileté professionnelle? son œuvre, en effet, n'a rien perdu de son cachet artistique.

C'est en vain qu'on invoque le texte de la loi, car si on s'en tenait à ses termes il faudrait en exclure la sculpture, l'architecture qui ne s'y trouvent pas mentionnées. Les expressions de l'art. 7 de la loi de 1793, « toute production de l'esprit ou de génie qui appartient aux beaux-arts » sont assez larges pour embrasser tous les cas; la loi protège au même titre la création originale et la simple copie, pourvu qu'il s'agisse d'une œuvre qui ait une individualité propre et appartienne aux beaux-arts.

La jurisprudence reconnaît que l'appréciation souveraine appartient au juge du fait. — Il a été décidé (1) que la réduction qui diffère de l'œuvre originale par quelques modifications, même peu importantes mais suffisantes, pour en faire une œuvre distincte, tombe sous l'empire de la loi de 1793. »

§ II. — Photographie.

Lorsqu'on se trouve en présence d'une surface d'une certaine étendue l'œil instinctivement perçoit l'ensemble, sans s'arrêter aux détails, mais notre âme transforme les sensations éprouvées en grossissant, pour ainsi dire, ce que nous aimons ou ce que nous détestons. L'objectif photographique est une sorte d'œil, mais sans âme, qui saisit également tout ce qu'il enregistre dans les moindres détails. Ce caractère particulier de la photographie a certainement une grande influence sur notre mode d'appréciation de la nature. Nous avons l'occasion si souvent de voir des photographies, que

(1) PATAILLE, 92. 2⁴/₄, 11 juin 1890, Paris, Lescuyer.

notre façon de regarder s'est modifiée; nous nous sommes habitués à examiner avec plus de curiosité, plus de précision et plus d'analyse ce qui nous entoure.

La photographie prend une place de plus en plus grande dans le domaine des arts, des sciences, de l'industrie; aux peintres, aux statuaires, aux architectes, aux archéologues elle fournit une mine inépuisable de précieuses études; aux médecins, aux chirurgiens elle est d'un secours inappréciable; aux naturalistes elle révèle les merveilles du monde des infiniment petits; aux astronomes et aux météorologues elle ouvre des voies nouvelles et permet de résoudre les problèmes les plus délicats. Cependant, malgré tous ses services, nous voyons la photographie mentionnée pour la première fois dans la Convention de Berne de 1886.

Avant d'étudier l'intérêt que présente le problème de savoir si la photographie est une industrie ou un art et quelle solution il comporte, nous croyons utile de donner un court historique du développement que prit la photographie pendant la première moitié de ce siècle et de prouver qu'à la fin du second empire son application était déjà fort répandue en France. Nous indiquerons ensuite rapidement le courant d'opinion qui s'est créé dernièrement pour obtenir la protection.

A. Historique.

La photographie est d'une date trop récente pour pouvoir figurer dans la loi fondamentale de notre matière (la loi du 19 juillet 1793). A cette époque, il est vrai, les deux agents principaux de la photographie étaient connus depuis longtemps : la chambre noire, inventée au xvi^e siècle par Porta, et l'argent corné (chlorure d'argent), découvert en 1566 par l'alchimiste Fabricius (1).

En 1777, Scheele, chimiste suédois, signale l'action des différents rayons colorés sur l'argent corné, et en 1780, le pro-

(1) BLANQUARD ÉVRARD : *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*. Lille, Danel, 1869. p. 10.

fesseur Charles exécute, dans son cours public à Paris, le portrait en silhouette de ses élèves, en projetant leur ombre sur une feuille de papier empreinte d'une dissolution de chlorure d'argent, mais il ne savait pas arrêter l'action de la lumière sur le papier sensible, l'image finissait par disparaître par l'agent qui l'avait produit.

Vers la même époque, Wedgewood, industriel anglais, obtenait des résultats analogues avec le nitrate d'argent. Un rapport très complet du savant chimiste, sir Humphry Davy (1), traduit par M. l'abbé Moigno (2), décrit le procédé de M. Wedgewood « pour copier des peintures sur verre et pour faire des « silhouettes par l'action de la lumière sur le nitrate d'argent, » mais il n'appliquait pas un réactif convenable pour éliminer les sels d'argent non réduits par la lumière; ses épreuves subissaient le même sort que celles du professeur Charles.

M. E.-J. Delescluze, rendant compte dans « *Le Lycée* » de l'exposition industrielle de 1819, parle de M. Gonard qui avait trouvé le moyen de tirer des épreuves réduites ou agrandies d'une planche de cuivre gravée. S'occupant du même industriel dans le journal « *La Lumière* » en 1851, M. Delescluze affirme qu'il reportait des gravures réduites ou augmentées sur des vases que lui apportaient les fabricants de porcelaine; malheureusement, la mort emporta avec lui son secret.

Au témoignage de M. Francis Wey (3), un jeune homme qui avait trouvé le moyen de fixer d'une manière stable les images obtenues dans la chambre noire, se rendit un jour chez M. Chevalier, opticien, quai de l'Horloge; il lui présenta une épreuve sur papier dont les lignes, manquant de netteté, montraient évidemment l'insuffisance du verre qui avait concentré les rayons lumineux; il lui déclara qu'il opérait avec une liqueur qu'il oublia, en sortant, sur le comptoir. M. Chevalier s'empressa de raconter cette rencontre mystérieuse à M. Daguerre

(1) *Journal de l'institution royale de Grande-Bretagne*, 1802, I. p. 170.

(2) *La Lumière*, n° 23, 15 juillet 1851.

(3) *Musée des familles* : juin 1853 (20^e vol.). *Histoire du daguerréotype et de la photographie*.

qui cherchait la solution de ce problème; il lui remit la fiole de l'inconnu. M. Daguerres s'en servit, mais n'arriva à aucun résultat.

M. H. Bayard, chef de bureau au ministère des Finances, six mois avant la publication de la découverte de M. Talbot, montrait en 1839 à M. Desprez, membre de l'Institut, et à MM. Biot et Arago ses images photographiques obtenues directement à la chambre noire. Le 24 juin 1839, dans une exposition publique, organisée au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique, M. Bayard présenta un cadre renfermant trente épreuves.

Quelque temps après, Daguerre divulguait sa découverte et sa méthode. L'émotion fut grande, et malgré le rapport de M. Raoul Rochette, de l'Académie des Beaux-Arts (1), M. Bayard resta dans l'ombre, et son invention, qui n'est jamais entrée dans la pratique, fut presque complètement ignorée.

Après cette période de recherches, arrivons aux travaux des inventeurs réels de la photographie. A la même époque, trois hommes s'ignorant l'un l'autre, habitant des pays différents : Joseph-Nicéphore Niepce, Louis Daguerre et Fox Talbot employaient tous leurs efforts à poursuivre la solution du même problème.

Nicéphore Niepce (2) (né à Châlons-sur-Saône en 1765, mort en 1833,) obtient en 1822 des images imprimées à l'encre grasse d'imprimerie, avec des planches métalliques gravées par le soleil dans la chambre noire.

Fox Talbot, après de nombreuses expériences (1834 à 1839), fixe sur le papier au foyer de la chambre noire, des contre-images positives provenant de la réduction des sels d'argent des images négatives et de la mise en contact avec ces derniers d'un autre papier sensible sous l'action de la lumière.

Enfin Daguerre, de 1836 à 1839, accuse au moyen de la vapeur de mercure, l'image latente tracée par la lumière dans la chambre noire sur du plaqué d'argent ioduré.

(1) *Moniteur* du 13 novembre 1839. Rapport de M. Raoul ROCHETTE.

(2) R. COLSON : *Mémoires originaux des créateurs de la photographie* (Nicéphore Niepce, Daguerre, Bayard, Niepce de Saint-Victor, Poitevin), p. 186, 1898.

Le triomphe de la photographie est l'obtention d'une planche gravée par la seule action de la lumière sans l'intervention de l'homme et donnant sous la presse ordinaire une épreuve à l'encre grasse.

Ce problème était résolu en principe dès 1824 par Nicéphore Niepce; mais, ses craintes d'insuccès expliquent son association en 1829 avec Louis Daguerre, qui n'avait encore rien trouvé, comme cela ressort clairement de leur contrat où il est déclaré que Niepce apporte son invention et Daguerre une nouvelle combinaison de la chambre noire, ses talents et son industrie.

C'est l'action des révélateurs sur l'image latente impressionnée par la lumière qui constitue toute l'économie de la photographie, c'est par elle qu'on arriva au cliché type générateur, qui sert à multiplier directement les épreuves ou à former les modèles nouveaux qui la répandront par d'autres moyens.

Plus tard, MM. Claudet, de Valicourt, le baron Gros, les frères Macaire du Havre, au moyen de substances accélératrices, changent en secondes ou fractions de secondes les cinq à dix minutes d'exposition au soleil qui étaient nécessaires pour obtenir l'impression photogénique.

D'autres efforts furent tentés; MM. Fizeau et le docteur Donné en France, Grove en Angleterre, tachèrent de transformer la plaque de Daguerre en planche à imprimer; mais ces travaux n'auraient eu aucune application dans la pratique, car les planches, les gravures obtenues ne pouvaient fournir qu'un tirage très limité et l'épreuve photographique serait restée à l'état de type unique sans la découverte de l'illustre amateur anglais, M. Fox Talbot, qui, dès 1834, était parvenu à exécuter des images photographiques sur papier. Les communications de ce savant ne datent, pour la Société royale de Londres, que de 1839, et pour l'Académie des Sciences de Paris, que de 1841.

Fox Talbot, moins heureux que Louis Daguerre, ne vit pas le gouvernement de son pays reconnaître par une récompense

nationale sa précieuse découverte; aussi, tandis que le daguer-réotype, entré dans le domaine public, se répandait partout et progressait sans cesse, la talbotypie, dont l'inventeur s'était réservé l'exploitation par un brevet, restait stationnaire.

L'extension de la photographie sur le papier peut en grande partie être attribuée à un amateur lillois, M. Blanquart Évrard, qui, en 1847, adressa à M. Arago un mémoire accompagné de quelques épreuves. Ce dernier présenta ce travail à l'Académie des Sciences qui nomma une commission. Le rapport de l'Académie des Beaux-Arts (séance du 19 juin 1847) déclara que « le procédé de M. Blanquart ne diffère pas sensiblement » de celui de M. Talbot au sujet de la nature des substances » impressionnables, ni des proportions, mais il est essentiellement dissemblable dans les manipulations (1). »

Bientôt M. Niepce de Saint-Victor, en substituant au papier pour l'épreuve négative une feuille de verre couverte d'une couche d'albumine, obtenait des clichés d'une grande finesse.

Legray, en indiquant l'emploi du collodion; Archer, en formulant sa méthode; Bingham, en la propageant, faisaient accomplir un nouveau progrès à l'aide de préparations tellement sensibles qu'on pouvait désormais obtenir à la chambre noire les images des modèles en mouvement.

M. Blanquart, secondé par M. Hippolyte Fockede, fonda à Loos une imprimerie photographique qui reproduisit les deux cents dessins pris à Jérusalem, en Terre-Sainte, en Syrie, en Egypte, en Nubie, par M. Maxime Du Camp (1852).

A cette époque, MM. Barreswil, Davanne, Lerebours, Lemerrier remplacèrent la planche métallique de Niepce par la pierre lithographique grenée, (c'est-à-dire recouverte d'une solution de bitume de Judée dans l'éther). Après l'impression lumineuse sous un négatif, la pierre était lavée avec le même dissolvant, puis acidulée, gommée et encrée. L'encre se fixait partout où le bitume, devenu insoluble sous l'action de la lumière, formait réserve et avait empêché l'action de l'acide.

(1) L. FIGUIER : *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Paris, 1851. t. I. p. 40.

M. Poitevin (1) découvrit en 1855 un nouveau mode de photolithographie, qui simplifiait la production de la planche et donnait un tirage plus important. Il couvrait, après dessiccation complète, d'une couche d'albumine mélangée de bichromate de potasse, une pierre lithographique grenée; il l'exposait à la lumière sous le contact d'une épreuve négative, il passait alors sur la surface un rouleau d'imprimerie, empreint d'une encre de report; l'encre se fixait uniquement sur l'image produite par la lumière, la pierre était livrée ensuite au traitement ordinaire de la lithographie. Cette invention reposait sur cette observation que lorsqu'une couche de gélatine mélangée de bichromate alcalin avait été impressionnée par la lumière et qu'elle était déposée ensuite dans l'eau froide, les parties solariées étaient imperméables, tandis que celles qui avaient été inégalement soustraites à l'impression lumineuse se gonflaient plus ou moins, selon qu'elles en avaient été plus ou moins préservées. On obtenait ainsi un cliché donnant des moulages dont on tirait, par la galvanoplastie, des planches en relief ou en creux, selon la nature positive ou négative de l'épreuve qui avait servi de type.

M. Pretsch s'occupa également de lithographie en se servant aussi des propriétés du bichromate.

M. Lacan affirme que douze ans auparavant, un modeste ouvrier, M. Zurcher (2), aurait trouvé le problème de la photolithographie.

En 1855, MM. Garnier et Salmon communiquèrent à l'Académie des sciences un procédé fort ingénieux; s'appuyant sur ce qu'une planche de laiton exposée aux vapeurs d'iode, à l'abri de la lumière s'amalgamera si on frotte cette planche avec un tampon de coton couvert de globules de mercure; et qu'au contraire elle refusera de s'amalgamer si elle a reçu préalablement l'influence de la lumière.

Ils faisaient passer sur cette lame de laiton amalgamée par

(1) R. COLSON : *Mémoires originaux des créateurs de la photographie* (Nicéphore Niepce, Daguerre, Bayard, Niepce de Saint-Victor, Poitevin), chap. V.

(2) *Moniteur* du 2 décembre 1854 (article de M. LACAN).

places un rouleau d'encre grasse, le mercure agissant comme l'eau repoussait l'encre, tandis que celle-ci se fixait partout où il n'y avait pas de mercure.

Nous ne pouvons pas nous étendre davantage sur les multiples développements que prit la photographie, et sur ses nombreuses applications; nous remarquerons seulement que la photographie devient de jour en jour l'auxiliaire indispensable de tous les travaux scientifiques; aussi comprenons-nous facilement le courant d'opinion qui s'est créé en faveur de la protection des œuvres photographiques.

B. Ce que firent les photographes pour défendre leurs droits.

a) Profitant de l'Exposition universelle de 1889, quelques photographes organisèrent un Congrès international à Paris, sous la présidence de M. Janssen. Les congressistes s'occupèrent surtout de la nomenclature, des termes à employer dans les dénominations photographiques (1) mais avant de se séparer, ils nommèrent une commission permanente chargée de préparer une seconde session, qui se tint à Bruxelles en 1891. On y émit le vœu que les œuvres photographiques fussent protégées comme toutes les œuvres artistiques, et on adopta comme bases de la législation projetée les résolutions suivantes :

„ Le droit de propriété du cliché est distinct du droit d'emploi de ce cliché.

„ Le cliché appartient à la personne qui l'a exécuté; en matière de portrait, le photographe ne peut tirer aucune épreuve sans le consentement du modèle. Celui-ci ne peut, sous aucun prétexte, contraindre le photographe à lui livrer le cliché, mais il peut en exiger la destruction moyennant indemnité. „

A ce même Congrès de Bruxelles (1891) furent jetés les fondements d'une Union photographique internationale, dans le but de servir de lien entre tous ceux qui s'intéressent à la photographie. Cette Union, dont le siège est à Anvers, publie

(1) LONDE : *Aide mémoire de la photographie*, p. 10.

un annuaire en trois langues, français, anglais et allemand, ainsi qu'un bulletin trimestriel. Elle tient chaque année une session; en 1893, ce fut à Genève; en 1894, à Anvers; en 1895, à Amsterdam; en 1896, à Dusseldorf; en 1897, à Liège; en 1898, à Bruxelles; en 1899, à Hambourg; en 1900, à Paris.

L'un des vœux les plus importants est celui formé à la session d'Anvers de 1894 (1). Il tendait à obtenir que, dans l'article 1 du protocole de clôture de la Convention de Berne, les mots « où le caractère d'œuvres artistiques n'est pas refusé » aux œuvres photographiques » fussent remplacés par ceux-ci : « où les œuvres photographiques sont protégées par la loi. » (Vœu VIII^e.) Ce vœu fut réalisé en 1896, lors de la réunion à Paris des plénipotentiaires des divers États pour la révision de la Convention de Berne.

Le Congrès de 1894 émit aussi le vœu que toutes les œuvres dues à l'art du dessinateur (peintres, graveurs ou architectes), du sculpteur (statuaires ou ornemanistes), et du photographe, soient également protégées par toutes les législations, quels que soient le mérite, l'importance, l'emploi et la destination, même industrielle de l'œuvre, et sans que les ayants-droit soient tenus à d'autres formalités que celles imposées aux artistes. (Vœu VIII^e.) (2)

En ce qui concerne les portraits, le Congrès formule le désir que tout individu puisse interdire la reproduction de ses traits lorsque cette publication constitue une atteinte à sa personnalité. Il voudrait voir les dispositions légales de tous les pays décider que, lorsque l'exécution d'un portrait a été autorisée ou commandée, l'artiste conserve la propriété artistique, même dans le cas où il aurait cédé l'œuvre à la personne représentée, mais qu'il ne peut exercer son droit qu'avec le consentement de celle-ci. Le photographe resterait

(1) PATAILLE, 1894, p. 336 (Rapport de M. Pouillet). *Bulletin de l'association littéraire et artistique*, 1894.

Le Droit d'auteur, 1894, n° 9, p. 122 et suiv.

(2) Rapport de M. Georges MAILLARD : *Congrès des arts décoratifs*, 1894, p. 43, dans le *Bulletin de l'Association*.

donc propriétaire du cliché sans pouvoir l'utiliser, à moins d'obtenir la permission de celui dont la plaque rappelle la physionomie. (Vœu IX^e.)

Sans nous arrêter davantage aux autres Congrès, examinons brièvement les travaux de celui qui fut tenu à Paris en juillet 1900. Plusieurs des questions, qui y furent soulevées, n'ont pas reçu de solutions définitives, leur étude a été renvoyée à une commission composée de MM. Bellieni, Clerc, Cornu, Drouet, Gaumont, Houdaille, L. Lumière, Maessard, Sébert, Wallon, membres résidents, et de MM. Cameron et Chapman Jones pour l'Angleterre, Demole pour la Suisse, Eder pour l'Autriche, Micthe pour l'Allemagne, Pattermans pour la Belgique, Pizzigheli et di Sambuy pour l'Italie, Sreznewski pour la Russie, membres correspondants.

Le Congrès de 1900 réclame l'assimilation au point de vue de la protection des œuvres photographiques aux autres œuvres graphiques, et demande que certains droits soient sanctionnés par une convention internationale.

Les vœux qu'il forme à ce sujet sont les suivants : la reconnaissance de la propriété matérielle du cliché à celui qui l'a pris et développé; réserve du droit d'en permettre l'emploi exclusivement à celui qui l'a commandé et payé; enfin l'attribution du droit de destruction indifféremment et séparément à ce dernier ou à celui qui l'a exécuté.

Le Congrès adopte la définition donnée par M. Davanne du portrait : « toute représentation voulue d'une personnalité, que » l'épreuve ait été faite directement ou extraite d'un groupe » ou d'une scène quelconque; le *portraicturé* a le droit d'inter- » dire la publication de son portrait, ainsi défini. »

Il décide aussi l'organisation de concours annuels pour la présentation de mémoires sur des questions d'intérêt général. Le sujet choisi pour 1901 est : « Du rôle de la photographie dans l'éducation et l'instruction à tous les degrés (1). »

b) A côté de cette Union internationale, s'est formée, en France, en 1892, une Union nationale des Sociétés photogra-

(1) *Compte rendu* de M. NIEWENGLOWSKI, *Cosmos* 20 octobre 1900, p. 500.

phiques, dont les statuts stipulent : art. 1 : « La création de
" l'Union a pour but la réunion en un faisceau national des
" Sociétés de photographie constituées en France, en respec-
" tant leur autonomie, mais en établissant entre elles des
" liens de confraternité et des réunions amicales, qui leur
" permettent d'unir leurs efforts lorsqu'elles auront à agir en
" commun dans l'intérêt général de la photographie. »

L'art. 3 : « Pourront être admises à faire partie de l'Union
" toutes les sociétés régulièrement constituées qui s'occupent
" spécialement de la photographie au point de vue de l'art, de
" la science et des intérêts généraux des photographes à
" l'exclusion de celles qui seraient uniquement constituées
" pour faire des actes de commerce. »

Le siège de l'Union est établi à Paris, au siège social de la Société française de photographie (art. 4) et le Conseil central se compose de délégués permanents nommés par chacune des sociétés adhérentes à raison d'un délégué par société (art. 5). Le Conseil a pour mission de provoquer de la part de ces sociétés l'examen et la discussion préalable des questions, qui doivent être traitées dans les sessions et les Congrès de l'Union internationale de photographie, et d'arrêter le texte des résolutions à y présenter (art. 16). Les statuts de cette Société dite « Union nationale des sociétés photographiques de France » ont été approuvés, et la Société a été autorisée par M. le ministre de l'Intérieur le 2 avril 1895.

Cette Union eut sa première session en séance générale à Paris en 1892; depuis lors chaque année elle a sa séance dans une ville différente, ainsi : la seconde au Havre en 1893, la troisième à Caen en 1894, la quatrième à Lyon en 1895, la cinquième à Lille en 1896, la sixième à Reims en 1897, la septième à Nancy en 1898, la huitième à Rennes en 1899 et la neuvième à Paris en 1900.

Le 1^{er} juin 1900 eut lieu le premier Congrès national de la photographie professionnelle, organisé par « la Chambre syndicale de la photographie et de ses applications » sous le patronage des ministres du Commerce et de l'Instruction publique.

Un des vœux les plus intéressants fut celui de M. Léon Vidal demandant « qu'il soit décidé qu'un enseignement photographique soit créé en France avec tous les concours possibles, mais surtout avec celui des photographes intéressés » appelés à subventionner cet enseignement. » En Allemagne, cet enseignement existe et plus d'une petite ville possède deux ou trois écoles de photographie et de photogravure.

M. Berthaud considérant les photographes comme des artistes demande que les opérateurs en photographie soient classés parmi « les ouvriers d'art, en vue des dispenses du service militaire. » Le Congrès, convaincu que la protection de la propriété littéraire et artistique doit s'appliquer à la photographie comme à toute œuvre graphique, confirme à l'unanimité les résolutions déjà adoptées par d'autres Congrès : « Les œuvres photographiques ont droit à la même protection légale que les autres œuvres graphiques et artistiques, telles que celles du dessin, de la gravure en creux ou en relief et de la lithographie. Il est à désirer que la jurisprudence française maintienne ce principe déjà proclamé par elle et que les œuvres photographiques soient formellement assimilées aux autres œuvres graphiques sus-énoncées dans toutes les lois qui pourraient intervenir.

« Le possesseur d'une épreuve photographique, portrait ou autre, ne pourra en faire, faire faire, permettre de faire la reproduction en un format et par un procédé quelconque, pour un profit commercial ou dans un but de spéculation quelconque, sans l'assentiment des ayants droit (1). »

Enfin, sur la proposition de M. Vaunois, une Commission fut nommée à l'effet de rechercher les remèdes à la situation inégale où sont placés les professionnels vis-à-vis des associations ou des individus qui font accessoirement ou clandestinement métier de photographes.

Pour sauvegarder leurs droits de reproduction, les photographes professionnels ont créé récemment une sorte de syndicat, « l'Alliance photographique. »

(1) NIEWENGLOWSKI, *Cosmos*, p. 496, 20 octobre 1900.

c) Les photographes ne se sont pas contenté de s'unir par des associations, ils ont pétitionné chaque fois que leurs intérêts étaient menacés; ainsi, lors de l'application des rayons X par les employés de la douane et ceux de l'octroi, un grave inconvénient pouvait atteindre les photographes qui revenaient de voyage avec des clichés non encore développés; en effet, quelques secondes d'exposition au tube suffisaient pour voiler tous les clichés, comme si les boîtes avaient été ouvertes au grand jour.

M. Charles Mendel, le directeur de la *Photo-Revue*, organisa un vaste pétionnement qui eut un plein succès (1). Une circulaire du 21 août 1897 prescrivit de s'abstenir " de soumettre " les produits photographiques à la vérification radiosco- " pique dans les douanes où fonctionne ce mode de recon- " naissance. " Cette circulaire du directeur général, M. Pallain, fut suivie d'une autre par laquelle il était déclaré que les bagages des voyageurs ne seraient plus soumis à l'inspection à l'aide des rayons X (2).

Récemment les photographes (3) eurent encore à protester contre un projet portant atteinte à leur profession. Ils étaient menacés de ne pouvoir, à l'Exposition universelle de 1900, se servir de leurs appareils; le droit de prendre des vues devait être mis en adjudication et par suite réservé à une ou plusieurs personnes qui en auraient fait une opération commerciale. Une pétition au ministre du Commerce dont la *Photo-Revue* avait encore pris l'initiative obtint un complet résultat.

C. Intérêt de la question de savoir si la photographie
est une industrie ou un art.

Une œuvre photographique est toute image obtenue à l'aide d'un procédé utilisant l'action des rayons lumineux sur une substance sensible. Il importe peu de savoir quel est le moyen employé pour arriver à l'épreuve définitive; celle-ci peut se

(1) *Nord-Photographe*, 1897, p. 142; 1898, p. 2 .

(2) *Photo-Revue*, 5 juin 1899.

(3) *Nord-Photographe*, 1898, p. 152.

présenter sous l'aspect soit d'une épreuve violacée sur papier au sel d'argent, soit d'une épreuve au platine, au charbon, semblable au dessin, soit enfin d'une gravure tirée aux encres grasses, semblable à celle que donnerait une planche gravée à la main. Il y a œuvre photographique dès que le cliché primitif ou phototype, point de départ des opérations diverses, qui doivent donner cette image plus ou moins parfaite, a été obtenue à l'aide de procédés photographiques (1).

Le cliché est pour le photographe ce que la planche gravée est pour le graveur ; c'est dans la planche gravée que réside l'œuvre de l'artiste, de même c'est dans le cliché que se trouve l'œuvre du photographe.

Le 7 mars 1884, le tribunal de la Seine, dans l'affaire Lecadre contre Barboza (2), déclarait que « par épreuves photographiques, on doit entendre les épreuves photographiques et photoglyptiques, mais aussi les photogravures..., parce « l'élément essentiel de la photogravure est la gravure d'une « image sur une planche en cuivre par des procédés photographiques, parce que la main de l'artiste n'y joue qu'un « rôle secondaire et que les retouches qui sont quelquefois « nécessaires ne font pas changer le caractère photographique « de l'œuvre. Qu'il en serait sans doute, autrement, si la main de « l'artiste, embrassant l'œuvre entière gravée sur la planche « photographique, la transformait dans son ensemble ou par des « détails prépondérants en une véritable œuvre artistique. »

Nous devons examiner les textes des lois que l'on peut invoquer pour la protection de la photographie. Ce sont d'abord les textes généraux des articles 1382 du Code civil et 425, 426, 427 du Code pénal.

À côté des textes généraux, il y a différentes lois concernant spécialement la propriété industrielle ou la propriété artistique. La première est protégée par la loi du 18 mars 1806 sur les dessins et modèles de fabrique, celle du 5 juillet 1844 sur

(1) SAUVEL : *De la propriété artistique en photographie, spécialement en matière de portraits*, p. 1.

(2) SAUVEL : id. Appendice VI, p. 95.

les brevets d'invention, celles du 23 juin 1857 et du 26 novembre 1873 sur les marques de fabrique. Ces lois ne peuvent pas s'appliquer à l'épreuve photographique qui a une existence propre et individuelle. On ne peut pas confondre la photographie soit avec le dessin de fabrique destiné à être employé sur des objets pour les décorer, soit avec le modèle industriel qui doit modifier non l'aspect mais la forme des objets.

La propriété artistique est régie par la loi du 19 juillet 1793, dont l'article 1 déclare que « les auteurs d'écrits en tout genre, « les compositeurs de musique, les peintres et les dessinateurs « qui feront graver des tableaux ou dessins jouiront, durant « leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, « distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République « et d'en céder la propriété en tout ou en partie. »

« Art. 6. Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage soit « de littérature ou de gravure dans quelque genre que ce soit, « sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la Biblio- « thèque nationale ou au Cabinet des Estampes de la Répu- « blique, dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, « faute de quoi, il ne pourra être admis en justice pour la « poursuite des contrefacteurs. » Cet article a été modifié par loi de 1881 sur la presse quant au nombre d'exemplaires à déposer.

« Art. 7. Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littéra- « ture ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit « ou de génie qui appartiennent aux beaux-arts, en auront la « propriété exclusive pendant dix ans. »

C'est à ce droit, ainsi limité, de reproduction qu'on a donné le nom de propriété littéraire et artistique. La loi du 14 juillet 1866, sur les droits des héritiers et des ayants cause d'auteurs ou d'artistes, porta à cinquante ans la jouissance des droits d'auteur, le conjoint survivant est appelé à en profiter dans cette limite de cinquante ans.

Si on considère le photographe comme un artiste, cette loi de 1793 lui est applicable; mais si on lui enlève cette qualité, il ne lui reste que l'article 1382; en effet, les articles 425 à

427 du Code pénal ne prévoient que les atteintes aux lois ou aux règlements relatifs à la propriété des auteurs, si une œuvre n'est pas protégée par la loi, le fait de la mettre au jour ne donne à celui qui l'a créée aucun droit privatif. Le domaine public seul en bénéficie ; or celui qui, trouvant cette production dans le fonds commun, l'aura prise, n'aura commis aucun acte répréhensible, il n'aura usé que d'une faculté qui lui appartenait. L'article 1382 exige qu'il y ait faute chez l'un et dommage résultant de cette faute chez l'autre. Une telle protection est bien insuffisante, si nous considérons les services que la photographie est appelée à rendre et la place qu'elle prend tous les jours dans les travaux de l'esprit humain.

C'est à tort que l'on cherche une protection dans la jurisprudence, car elle ne doit qu'appliquer la loi.

Il est à souhaiter que le législateur entre dans la voie des nations qui ont réglementé cette matière, soit en suivant celles qui reconnaissent aux œuvres photographiques le traitement des œuvres artistiques : l'Espagne, l'Autriche, soit en établissant une législation spéciale comme en Allemagne.

Déjà lors du Congrès de la propriété industrielle en 1878, M. Pouillet, dans la séance du 17 décembre, avait exprimé le vœu qu'une loi fût votée sur cette matière.

La Convention d'Union, conclue à Berne le 9 septembre 1886, pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, expliquait dans l'article 4 que par l'expression « œuvres littéraires et artistiques, » il fallait entendre : « les livres, les brochures » ou tous autres écrits, les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les compositions musicales, avec ou sans paroles, « les œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, « les lithographies, les illustrations, les cartes géographiques, « les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences en « général : enfin toute production quelconque du domaine « littéraire, scientifique ou artistique qui pourrait être publiée « par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction. »

La photographie n'était pas nommément désignée dans cet article 4 ; les délégués suisses proposèrent de régler la question de la même manière que la lithographie. Les Français demandèrent d'insérer après le mot lithographie celui de photographie. Ce vœu, soutenu par les Italiens contre les Allemands, fut pris en considération dans l'article 1 du protocole de clôture, qui a la même force et la même durée que la Convention (art. 8 de la Convention) : « Au sujet de l'article 4, il est convenu que ceux des pays de l'Union, où le caractère d'œuvre artistique n'est pas refusé aux œuvres photographiques, s'engagent à les admettre, à partir de la mise en vigueur de la Convention conclue en date de ce jour, au bénéfice de ses dispositions. »

Pour protéger d'une façon plus efficace et plus uniforme les droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques, la Convention de Berne fut modifiée par un acte additionnel, signé à Paris le 4 mai 1896, approuvé par les Chambres et qui donna lieu au décret du 20 octobre 1897. Le protocole de clôture subit cette transformation :

« N° 1, B. Les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue *sont admises au bénéfice des dispositions* de ces actes en tant que la législation intérieure permet de le faire et dans la mesure de la protection qu'elle accorde aux œuvres similaires. Il est entendu que la photographie, autorisée d'une œuvre d'art protégée, jouit, dans tous les pays de l'Union, de la protection légale au sens de la Convention de Berne et du présent acte additionnel aussi longtemps que dure le droit principal de reproduction de cette œuvre et dans les limites des conventions privées entre les ayants droit. »

Cet acte additionnel est suivi d'une déclaration interprétant certaines dispositions de la Convention de Berne. 1° la protection assurée par les actes précités dépend uniquement de l'accomplissement dans le pays d'origine de l'œuvre des conditions et formalités qui peuvent être prescrites par la législation de ce pays. Il en sera de même pour la protection des

œuvres photographiques mentionnées dans le numéro 1, lettre B, du protocole de clôture.

Pendant ce temps, comprenant qu'il fallait mettre un terme à l'incertitude qui se rencontre dans la jurisprudence, M. le député Philippon déposa, le 29 mai 1886, une proposition de loi sur « la propriété littéraire et artistique. » Il accordait aux photographes la protection attachée aux beaux-arts. Sa proposition étant restée sans effet, il la reprit trois années plus tard, le 21 novembre 1889, et réussit à la faire prendre en considération à la Chambre des députés en février 1890.

Il s'est formé au sujet de la photographie deux courants d'opinion (1). Le premier la place dans la catégorie des industries, en décidant que tout emploi de procédés industriels suffit au point de vue légal pour enlever à une production le caractère artistique. Le second lui applique les termes généraux de l'article 7 du décret de 1793 (2) : « Toute production de » l'esprit ou du génie qui appartient aux beaux-arts, » sans s'occuper du moyen employé, la photographie jouit dès lors de la protection légale de toutes les œuvres artistiques. Ce système compte la majorité des auteurs et naturellement la presque unanimité des photographes.

Entre ces deux opinions bien tranchées est venue se placer une troisième que la jurisprudence a adoptée : la protection est accordée ou refusée suivant les cas. Ce système mixte ne nous paraît devoir contenter personne, et l'intervention législative devient de plus en plus nécessaire.

D. La photographie est-elle une industrie ?

En 1863, M. Thomas (3), avocat impérial devant le tribunal

(1) BRÉDIF : *Étude théorique et pratique sur la protection des œuvres photographiques*, 1894, Arthur ROUSSEAU, p. 1 et 3.

(2) BIGEON : *La Photographie et le Droit*, p. 36.

PANDECTES FRANÇAISES : *Propriété littéraire et artistique*, n° 632, p. 88.

(3) POUILLET : *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, n° 400, p. 115.

PATAILLE : *Annales de la propriété littéraire et artistique*, 1863, p. 405.

de la Seine, prononçait cet éloquent réquisitoire contre la photographie :

« La loi de 1793 a pris, déclare-t-il, un certain nombre
« d'arts; elle a reconnu qu'en général on n'obtient pas de
« produits dans leur domaine sans un certain travail de
« l'esprit et quelquefois du génie : elle a jugé qu'ils méritaient
« une protection, elle les a nommés, elle en a fait l'énumé-
« ration et elle a protégé également, je dirais presque avec
« glément, tous leurs produits. La loi de 1793 protège la
« peinture, elle protège tous les produits sans distinction, bons
« ou mauvais, œuvres immortelles du génie ou conceptions
« grotesques et éphémères de la plus vaine fantaisie; le juge
« n'a pas à se préoccuper de la perfection du produit; l'objet
« contrefait est une peinture, cela suffit, et sans cela la loi
« serait aussi inapplicable que dangereuse. Si donc la photo-
« graphie était protégée par la loi de 1793, comme elle ne
« pourrait l'être qu'au même titre que la peinture, elle le
« serait sans distinction entre ses produits et sans que le
« juge ait à en apprécier la valeur artistique.... Mais qu'est-ce
« que la loi de 1793 entend protéger? Est-ce le travail de la
« pensée préalable à l'exécution, est-ce cette sorte d'incu-
« bation de l'œuvre dans le cerveau? Non, ce que la loi pro-
« tège, ce n'est pas le travail de l'esprit, c'est son produit
« réalisé. La loi de 1793 est une loi essentiellement pratique;
« ce qu'elle protège, c'est le résultat vénal, commercial, sorti
« des mains d'un homme intelligent, mais qui, se préoccupant
« du côté pratique des choses, demande à la loi de le faire
« vivre de son travail. Mais, hâtons-nous de l'ajouter, si la loi
« ne protège pas la pensée sans l'exécution, remarquez bien
« que, dans tous les arts qu'elle protège, on retrouve cette
« intervention de l'intelligence qui dirige l'exécution : ce n'est
« jamais un travail purement matériel, c'est toujours l'intelli-
« gence de l'homme réalisant ce que son intelligence avait
« conçu, conduisant son pinceau ou son burin et luttant avec
« eux contre les difficultés matérielles. Si la photographie
« veut être protégée comme une œuvre de l'intelligence et de

» l'esprit, ce n'est donc pas seulement dans la recherche du
» sujet que je devrai trouver l'intervention de l'intelligence et
» de l'esprit, il faudra surtout que, dans l'exécution, je retrouve
» encore cette action intelligente de l'homme sur l'instrument.
» Est-ce là ce qui se passe? Tout le travail intellectuel et
» artistique du photographe est antérieur à l'exécution maté-
» rielle; son esprit ou son génie n'ont rien à voir dans cette
» exécution : là où le photographe pourrait être assimilé au
» peintre par la création de son œuvre dans son imagination,
» il n'y a pas encore protection de la loi, et quand l'idée va se
» traduire en un produit, quand la protection de la loi va
» pouvoir s'étendre sur ce produit, toute assimilation devient
» impossible. D'un côté, je vois le peintre continuant son
» œuvre, son intelligence dirigeant sa main; il corrige sa
» pensée première, il la modifie, la perfectionne, et, jusqu'au
» dernier moment, il lui imprime le cachet de sa personnalité.
» Là, au contraire, où le photographe a dressé son appareil,
» et, à partir de ce moment, il restera complètement étranger
» à ce qui va se passer; la lumière a fait son œuvre; un agent
» splendide, mais indépendant, a tout accompli. L'homme a
» pu disparaître dès le début de l'opération, elle se fera quand
» même, sans le concours de son intelligence ou de son
» esprit; sa personnalité aura manqué au produit, au seul
» moment où, dans l'esprit de la loi, cette personnalité pou-
» vait lui accorder protection. Donc, au point de vue légal, les
» photographies ne sont pas des produits de l'intelligence et
» de l'esprit susceptibles d'être protégés par la loi de 1793. »

M. Hérold, avocat à la Cour de cassation, à son tour s'efforça de démontrer que les produits de la photographie ne rentraient pas parmi les créations dont la contrefaçon est punie par la loi de 1793 (1). « Dans le sens légal, l'art est quelque chose
» qui tient à la nature du produit. L'œuvre d'art est celle qui
» appartient à certaines catégories et qui remplit certaines
» conditions. Les catégories sont indiquées tant par les articles

(1) D. P. 1863, I. p. 53. Aff. Mayer et Pierson contre Betheder (voir plus loin les diverses phases de cette affaire).

« 1 et 7 de la loi de 1793 que par le sens donné aux mots
« beaux-arts dans la langue usuelle; les beaux-arts com-
« prennent : la musique, la peinture, la sculpture, l'architec-
« ture, la gravure, le dessin. Quant aux conditions, la princi-
« pale, l'unique pour mieux dire, est indiquée par l'article 7
« de la même loi. Il faut que l'œuvre soit une production de
« l'esprit et du génie, c'est-à-dire qu'elle émane de l'artiste
« lui-même, qu'elle soit originale, qu'elle constitue une créa-
« tion. Et, en effet, la raison le veut ainsi.

» Sans ce caractère l'œuvre ne saurait être qu'un exem-
« plaire nouveau, une reproduction, un double d'une œuvre
« antérieure. L'art c'est donc la création dans le domaine de
« la musique, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture,
« de la gravure et du dessin. La perfection d'exécution ne
« saurait changer le caractère de l'œuvre. »

Combattant la distinction de l'arrêt du 10 avril 1862 (1) il ajoute que « si l'arrêt a raison de ranger les produits photo-
« graphiques parmi les œuvres protégées par la loi de 1793,
« qui ne tient aucun compte du plus ou moins de perfection;
« il a tort de tenir compte du plus ou moins de perfection et
« dès lors il doit reconnaître le caractère artistique à toutes
« les œuvres photographiques. Il ne peut échapper à ce
« dilemme.... Devons-nous admettre que tous les produits
« photographiques soient des œuvres d'art? Non, parce que la
« photographie n'est ni de la peinture, ni du dessin, ni de la
« gravure, ni de la sculpture, ni de l'architecture, parce que
« jamais elle ne pourra rentrer dans ce que la loi, dans ce
« que tout le monde appelle les beaux-arts. Non encore, parce
« que la photographie n'offre pas le caractère de création,
« d'originalité, d'émanation individuelle nécessaire pour cons-
« tituer l'œuvre d'art. La photographie est-elle pour cela
« dépourvue de protection? Nullement, le principe général de
« l'art. 1382 pourra dans de nombreux cas être invoqué par
« les photographes. Le remède fut-il insuffisant, il ne serait
« pas suffisant pour forcer les termes de la loi de 1793 : il y

(1) Cour de Paris, 40 avril 1862. PATAILLE, 62, p. 443.

» aurait à faire une loi nouvelle. Mais n'exagérons rien et ne
» croyons pas à un péril pour l'art, parce que les photographes
» pourraient se faire quelques emprunts mutuels; la photo-
» graphie rend d'immenses services, elle en rend à la science,
» elle en rend à l'art, mais elle n'est pas elle-même une
» branche de l'art. Sa place au rang des beaux-arts serait
» usurpée. »

A l'appui de son opinion, M. Hérold (1) lut devant la Cour de cassation une déclaration signée par des membres de l'Institut et des artistes éminents. Cette déclaration renferme quelques conclusions intéressantes :

« Considérant que les tribunaux ont été saisis de la ques-
» tion de savoir si la photographie devait être assimilée aux
» beaux-arts et ses produits protégés à l'égal des œuvres des
» artistes.

» Considérant que la photographie se résume en une série
» d'opérations toutes manuelles, qui nécessitent sans doute
» quelque habitude des manipulations qu'elle comporte, mais
» que les épreuves qui en résultent ne peuvent en aucune
» circonstance être assimilées aux œuvres, fruits de l'intelli-
» gence et de l'étude de l'art.

» Par ces motifs, les artistes soussignés protestent contre
» toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie
» à l'art. »

Suivent les signatures : Ingres, Flandrin, Robert Fleury, Picot, Nanteuil, Henriquel Dupont, Martinet, Jeanron, Calamatta Philippoteaux, Eug. Lepoitevin, Troyon, Bida, Hipp. Bel-
langé, Jalabert, Philippe Rousseau, Gendron, E. Lequesne, Isabey, Français, Émile Lecomte, Puvis de Chavannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, Em. Lafon, Lalaisse....

Tel était aussi l'avis du rapporteur du projet de loi sur la propriété artistique, M. Bardoux, qui s'exprimait ainsi devant la Chambre des députés le 24 juillet 1879 : « Le photographe

(1) PATAILLE, 1862, p. 420. D. P. 1863, I. p. 53.

VAUNOIS : Thèse 1884, *De la protection de la propriété artistique*, p. 198.

BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 44.

“ peut faire preuve non seulement de goût mais encore de
“ sentiment artistique dans la pose de son modèle, dans
“ l’arrangement des accessoires et dans le choix des paysages
“ qu’il reproduit. Mais avec les moyens dont il dispose, il est
“ impuissant à réaliser une conception idéale, une pure créa-
“ tion de son esprit. Il est toujours un copiste, jamais un créa-
“ teur. C’est ce qui le distingue essentiellement de l’artiste.
“ Et même dans son travail de copiste il est asservi à son
“ instrument qui retrace avec une fidélité inexorable les
“ beautés qu’il veut rendre, mais aussi, hélas! les défauts
“ sités qu’il voudrait à tout prix éviter. ”

Lamartine (1) était déjà venu apporter à cette thèse l’appui de son génie; il écrivait dans son style imagé :

“ Un peintre n’est pas seulement un copiste, c’est un créa-
“ teur; de même qu’un musicien ne serait pas un artiste s’il
“ se bornait à imiter à l’aide d’un orchestre le bruit d’un
“ chaudron sur le chenêt ou du marteau sur une enclume, de
“ même un peintre ne serait pas un créateur s’il se bornait
“ comme un photographe à calquer la nature sans la choisir,
“ sans la sentir, sans l’embellir. C’est cette servilité de la
“ photographie, qui me fait profondément mépriser cette
“ invention du hasard, qui ne sera jamais un art, mais un
“ plagiat de la nature par l’optique. Est-ce un art que la
“ réverbération d’un verre sur un papier? Non, c’est un coup
“ de soleil pris sur le fait par un manœuvre. Mais où est la
“ conception de l’homme? Où est le choix? Où est l’âme?
“ Où est l’enthousiasme, créateur du beau? Où est le beau?
“ Dans le cristal peut-être; mais à coup sûr pas dans l’homme.
“ La preuve, c’est que Titien, ou Raphaël, ou Van Dyck, ou
“ Rubens n’obtiendront pas de l’instrument du photographe
“ une plus belle épreuve que le manipulateur de la rue....
“ Le photographe ne destituera jamais le peintre, l’un est un
“ homme, l’autre est une machine. Ne comparons plus. ”

Pour les partisans de ce système, le photographe est tou-

(1) LAMARTINE : *Cours familier de littérature, entretien sur Léopold Robert*, XXXVI, t. VI, p. 140, édit. 1858.

jours un copiste, jamais un créateur ; or, l'art ne consiste pas à reproduire, mais à traduire et à revêtir une pensée d'une des formes du sentiment que l'on veut provoquer chez autrui. Pour eux l'œuvre photographique ne montre jamais la personnalité de l'artiste, elle n'interprète pas la pensée de son auteur, le travail de son esprit qui a dirigé l'appareil. Les effets qu'elle peut obtenir se trouvent limités par la valeur photogénique de la lumière.

La photographie n'est qu'un mécanisme au moyen duquel on fixe sur une plaque sensible, préparée à cet effet, l'image des objets extérieurs. Elle consiste dans une opération manuelle où l'habitude et une grande habileté ont quelque part dans le résultat final. L'objectif en produisant une image obéit à certaines lois physiques, immuables. Le développement de la plaque pour obtenir le cliché est une opération vulgaire de chimie qu'il est donné à tous de réussir.

E. La photographie est-elle un art ?

Le deuxième système déclarant que la photographie est un art, protégé par conséquent par la loi de 1793, a aussi de nombreux partisans.

1^o M. Fontanille, substitut du procureur général près de la Cour d'Aix, en faisait l'objet de son discours de rentrée le 16 octobre 1895.

Déjà sous l'empire, l'avocat général, M. Bachelier, s'exprimait ainsi (1) : « L'article 1 de la loi de 1793 contient une énumération ; mais l'article 7 contient le véritable esprit de la loi, ce qu'il protège, c'est l'œuvre et seulement l'œuvre. La photographie est un dessin, car le dessin est la reproduction de la nature par un jeu d'ombre et de lumière. On

(1) PATAILLE : *Annales de la propriété littéraire et artistique*, 1864, p. 230. Affaire Masson (Paris, 6 mai).

BRÉDIF : *Étude théorique et pratique sur la protection des œuvres photographiques*, p. 46 et suiv.

“ objecte que la photographie ne saurait être protégée par
“ une loi qui lui est antérieure de près de soixante ans; cela
“ ne nous paraît pas sérieux. Ce que la loi protège, c’est le
“ dessin, c’est l’œuvre; or l’œuvre photographique a pour
“ résultat un dessin, quel que soit le procédé employé pour
“ l’obtenir. N’a-t-on pas considéré comme œuvre d’art des
“ dessins obtenus à l’aide du diagraphie et du pantographe, et
“ a-t-on jamais songé à dire que le procédé enlevait au dessin
“ son caractère artistique? Non, parce qu’en effet c’est seu-
“ lement au résultat qu’il faut s’attacher; or on ne saurait
“ méconnaître que les productions photographiques ne soient
“ souvent d’admirables dessins. Peu importe que l’on recoure
“ à des moyens plus ou moins mécaniques. L’art est dans
“ l’exercice de la volonté, dans le choix du sujet, de l’heure
“ pour obtenir certains effets de lumière; tout cela est la
“ création de l’homme qui reproduit la nature, et jamais on
“ ne pourra dire qu’il n’y a là qu’une force brutale. ”

M. A. Rendu (1), avocat à la Cour de cassation, défendant devant la Cour suprême un arrêt de la Cour de Paris, s’exprimait ainsi : “ La propriété artistique est régie par la loi de
“ 1793 et par les articles 425 à 427 du Code pénal. Sans doute
“ ces dispositions n’ont pu prévoir toutes les conquêtes qu’il
“ serait donné à l’homme d’accomplir dans le domaine de
“ l’art; l’art est infini comme son objet; mais elles ont cepen-
“ dant embrassé l’avenir, car elles s’adressent à toute pro-
“ duction de l’esprit et du génie qui appartient aux beaux-arts
“ et elles assurent d’avance à l’auteur d’une telle œuvre le
“ droit exclusif de la reproduction. L’intelligence humaine
“ même dans le domaine de l’art ne peut rien produire sans
“ un secours matériel; qu’il prenne pour auxiliaire un outil,
“ une machine, une main étrangère, il n’en fait pas moins
“ œuvre d’art, s’il continue d’exercer les facultés qui se rat-
“ tachent à l’art : le sentiment, l’esprit, le goût. Lorsque le

(1) PATAILLE : *Ibid.*, 1862, p. 428. — D. P. 63. I. 54. Aff. Mayer et Pierson.

LABORI : *Répert. propr. litt. et artist.*, p. 762, n° 20.

” sculpteur emploie le compas de précision ; le dessinateur, le
” miroir de réduction, ou la chambre claire, c’est toujours la
” pensée de l’artiste qui dirige les instruments, qui domine,
” qui inspire les moyens matériels. La pensée garde son rôle
” suprême. Dans la photographie, l’appareil remplace non
” pas entièrement le travail de la main, la partie matérielle
” du travail ; mais il laisse à l’artiste dans toute sa plénitude
” le travail de l’esprit (1). ”

Le monde littéraire ne resta pas, non plus, étranger à la question. Lamartine (2), que nous avons vu précédemment l’adversaire de la photographie considérée comme art, reconnu lui-même s’être exprimé trop précipitamment : “ La
” photographie, contre laquelle j’ai lancé dans le premier
” entretien sur Léopold Robert, un anathème inspiré par le
” charlatanisme qui la déshonore en multipliant les copies, la
” photographie, c’est le photographe. Depuis que nous avons
” admiré les merveilleux portraits saisis à un éclat de soleil
” par Adam Salomon, le statuaire du sentiment, qui se délasse
” à peindre, nous ne disons plus que c’est un métier, c’est un
” art ; c’est mieux qu’un art, c’est un phénomène solaire où
” l’artiste collabore avec le soleil. ” Peu de temps avait suffi à ce grand poète pour revenir de son erreur et voir la question sous son véritable jour ; le premier entretien est de décembre 1858, et celui où il défend la photographie est de janvier 1859.

La protestation des artistes lue par M. Hérold devant la Cour de cassation en 1862, perd de sa force devant deux pétitions d’artistes, présentées à la Chambre des députés. La première se produisit lors de la discussion du projet de loi sur la propriété artistique en 1879, elle réclame la protection des œuvres photographiques. Il est intéressant de signaler que parmi les noms des pétitionnaires figuraient quelques-uns de ceux qui s’étaient montrés les plus ardents adversaires de la

(1) VAUNOIS : Thèse 1884, p. 203.

(2) LAMARTINE : *Cours familier de littérature*, entretien 37, à propos du *Tableau des moissonneurs*, t. VII. p. 43.

photographie considérée comme art; ils avaient suivi la même évolution que Lamartine; tels sont MM. Robert Fleury, Puvis de Chavannes, auxquels s'étaient joints MM. Baudry, Bonnat, Bouguereau, Cabanel, Carolus Duran, Gérôme, Hébert....

La seconde protestation contre l'absence de protection accordée à la photographie a été déposée en 1891 à propos du projet de loi de M. Philippon; elle émane de MM. Bonnat, Bouguereau, Jules Breton, Dagnan, Puvis de Chavannes....

Ces peintres reconnaissent les services que leur rendait la photographie, en leur rappelant par une épreuve habilement exécutée les jeux de lumière et les moindres détails du sujet qu'ils désiraient représenter (1).

2° Après avoir cité de hautes autorités, partisans de ce système, nous croyons nécessaire d'envisager la question au point de vue théorique.

Ne pourrait-on pas soutenir que l'œuvre du photographe présente bien des ressemblances avec celle du peintre et celle du dessinateur?

Comme le peintre, le photographe cherche à représenter la nature, l'un opère avec la main, l'autre avec un appareil; mais le photographe, avec son instrument, obtient la nature rendue de toute pièce, tandis que le peintre, pour arriver à

(1) Sa S. S. Léon XIII n'a pas caché l'admiration qu'il éprouvait pour la photographie et il lui a adressé ces vers :

Ars photographica
Expressa solis spiculo
Nitens imago, quam bene
Frontis decus, vim luminum
Refers et oris gratiam
O mira virtus ingenii
Novumque monstrum! imaginem
Naturæ Appelles œmulus
Non dulchiorem pingeret.

(LEO P. P. XIII.)

Portrait splendide, fait d'un rayon de soleil.
Comme tu gardes bien au front sa fierté sage,
Au regard son éclat, et la grâce au visage :
Admirable pouvoir, prodige sans pareil !
Et quel peintre fameux, fut-il si grand qu'Appelle,
Pourrait faire de l'homme une image plus belle.

(Lille-Photographe, Juin 1892, p. 151.)

l'équivalent de ce que fait le photographe, doit constamment analyser et synthétiser la nature. Ce double travail fait acquérir au peintre une plus grande expérience des effets de la lumière ; mais si le peintre est astreint à cette double occupation chaque fois qu'il produit, le photographe peut s'y soumettre ou s'y soustraire à volonté, ce qui lui donne une plus grande latitude d'exécution.

Pour bien rendre la nature, le photographe doit avoir une certaine notion du beau et une connaissance approfondie des phénomènes de la vision.

Dire que l'art du peintre consiste dans l'imitation de la nature, c'est confondre le moyen avec le but : en effet, la nature n'est pas seulement un modèle à imiter, mais surtout un thème à interpréter.

Lorsque la science, qui a pour objet de déterminer les caractères du beau, l'esthétique eut pris assez de développement, on comprit que l'art pictural devait présenter autre chose qu'une simple imitation. Devant cette question : qu'est-ce que l'art ? on fut forcé de répondre avec Bacon, c'est l'homme s'ajoutant à la nature : *Homo additus naturæ*, c'est l'homme produisant une œuvre ayant pour base la nature, mais portant en elle un sentiment particulier et personnel dont l'a imprégné son auteur. Ce dernier n'a pas reproduit, il a créé.

Que fait le peintre ? Il représente les choses, soit à l'aide de la variété des couleurs, soit en se servant simplement des nuances d'une teinte unique. Dans ce dernier cas, il se borne à rendre les clairs et les ombres plus ou moins complètement avec leurs valeurs différents ; on donne à ce travail, le nom de peinture en camaïeu, si l'artiste s'est servi de couleurs et d'un pinceau, ou de dessin, si l'estompe et le crayon ont remplacé le pinceau et la couleur. N'existe-t-il pas une réelle analogie entre le résultat obtenu par ce procédé et les œuvres photographiques ? N'est-ce pas dans l'un et l'autre cas la reproduction de la nature à l'aide d'une seule nuance ?

En recherchant les attributs susceptibles d'engendrer la beauté d'une œuvre d'art, on en constate quatre principaux,

deux sont essentiels : l'ordonnance et l'expression ; les deux autres sont purement psychologiques : la simultanéité et la liberté.

Celui qui, en face d'un paysage, se trouve spontanément ému, celui qui saisit tout de suite le plan de l'œuvre qu'il désire produire possède cet attribut, la simultanéité. Ce mouvement de l'âme peut très bien exister chez le photographe ; d'un seul coup d'œil, ce dernier peut embrasser l'ensemble d'un site dont la reproduction constituera une œuvre originale, en choisissant le premier plan et en tenant compte de tous les détails qui viendront compléter son œuvre.

La liberté comme la simultanéité est un acte psychologique, c'est l'attribut qui défend à l'artiste d'être l'esclave de son instrument et qui l'autorise à modifier l'ampleur du sujet. Le photographe peut, à volonté, donner plus ou moins d'importance à tel ou tel détail, faire ressortir ou éliminer telle ou telle partie. Examinant les travaux de divers amateurs en présence d'un même paysage, nous y trouvons des différences sensibles ; les uns auront choisi un premier plan, les autres n'en auront pas du tout ; celui-là surpasse tous les autres qui étudie l'aspect du paysage en cherchant de quelle manière il pourra le rendre, en le prenant soit en plein soleil pour avoir des contrastes plus accentués, soit après les premières heures de grande lumière, de façon à obtenir plus de demi teintes. Les modifications dans les ombres et dans les lumières peuvent être facilement obtenues par une marche intelligente du développement ou par le maquillage, c'est-à-dire l'application au dos du phototype de matières translucides servant à retarder l'impression de telle ou telle partie de l'image.

Les deux attributs primordiaux de l'art : l'ordonnance et l'expression, sont inséparables l'un de l'autre ; en effet, l'ordonnance est tout arrangement dans une œuvre qui nous porte à ressentir une émotion, mais elle peut plaire à nos yeux sans toucher notre âme ou toucher notre âme sans plaire à nos yeux ; dans le premier cas, c'est la beauté physique ; dans le second, c'est la beauté morale. On peut obtenir l'une et l'autre

par certains procédés. Pour être artiste, il faut, après avoir excité en soi certaines sensations passionnées, s'efforcer de les faire partager aux autres en les revêtant d'une forme sensible pour tous; c'est l'expression.

Pour faire éprouver aux autres une impression qui agit sur l'âme, le photographe a à sa disposition certains moyens : ainsi suivant la place que l'appareil occupera, le photographe modifiera le résultat final; il choisira l'heure et le temps convenables pour arriver à produire chez les autres les pensées qu'il désire leur communiquer. Ce qui paraît le moins propre à exprimer un sentiment humain est certainement une vue d'intérieur ou de nature morte, cependant le groupement des objets représentés pourra engendrer chez d'autres une association d'idées capable d'éveiller en leur cœur des émotions intimes.

Xénophon, en montrant l'importance de bien administrer sa maison, dans un dialogue entre Socrate et Critobule, manifeste un très vif sentiment de la beauté, produit par l'ordre et l'harmonie dans les intérieurs et la nature morte :

« La belle chose à voir, s'écrie-t-il, que des chaussures bien
» rangées de suite selon leur espèce, la belle chose que les
» vêtements séparés selon leur usage, la belle chose que des
» vases d'airain, la belle chose que des ustensiles de table, la
» belle chose enfin, malgré le ridicule qu'y trouverait un
» écervelé et non point un homme grave, la belle chose que
» de voir des marmites rangées avec intelligence et symétrie!
» Oui, tous les objets sans exception, grâce à la symétrie,
» paraissent plus beaux encore quand ils sont disposés avec
» ordre (1). »

Il est certain que ces objets groupés avec soin évoquent dans l'esprit les vertus domestiques, les joies d'un collectionneur....

Dans le portrait, le photographe doit s'attacher à représenter non seulement la nature physique du sujet, mais encore son côté moral; lorsqu'il fallait soumettre le modèle à une ou plusieurs minutes d'immobilité, la photographie ne pouvait

(1) XÉNOPHON : *Économique*, ch. VIII.

rendre que les traits, jamais la physionomie. Heureusement il n'en est plus ainsi, quelques secondes suffisent pour saisir une attitude, ce qui permet d'obtenir dans le portrait les signes du caractère.

La photographie a donc pour elle les attributs esthétiques susceptibles d'engendrer le beau, elle est par conséquent un art, mais pour avoir réellement cette qualité elle doit conserver sa nature photographique.

Nous estimons même que la photographie gardera mieux son originalité en ne cherchant pas à imiter le peintre ou le dessinateur par toutes sortes de procédés, il n'y a pas intérêt à vouloir produire une photographie qui ressemble à une eau-forte, à un lavis, à un dessin, car si l'on veut avoir une eau-forte... les graveurs sont à la disposition de ceux qui désirent les employer.

On doit aussi éviter les abus dans lesquels sont tombés les adeptes de deux écoles : la première recherche le plus de vague possible dans les lignes, elle est représentée par les *flouistes*; la seconde pousse la précision dans les détails jusqu'à l'exagération, ce sont les *nettistes*. L'art photographique ne se trouve ni avec les uns ni avec les autres; il demande des images exactes, attirant l'attention sur les objets les plus importants.

Pour devenir artiste, le photographe doit connaître les principes indispensables du dessin et de la perspective. L'épreuve qu'il obtiendra sera plus ou moins conforme à ces règles suivant qu'il aura déployé plus ou moins d'habileté dans la mise au point et la disposition de l'objectif. Ainsi il doit veiller à ce que son appareil soit bien horizontal; si l'objectif est dirigé au-dessus ou au-dessous de l'horizon, le plan de la plaque devient oblique. Supposons qu'on veuille prendre une personne debout, si l'objectif a été braqué par négligence en dessous de l'horizon la tête paraîtra plus rapprochée que les pieds; l'œil, ne se rendant pas compte de cette anomalie, remet les choses instinctivement en place en redressant le tableau, de sorte que le personnage semblera penché en

avant. De plus la tête sera proportionnellement plus grosse que les pieds, car la dimension des objets grandit sur le tableau à mesure qu'ils se rapprochent et elle diminue à mesure qu'ils s'éloignent.

Ayant respecté la position normale de l'appareil, on arrivera quelquefois à des déformations qui résulteront du fait qu'on aura choisi une distance trop courte : on sait qu'un objet placé à cinquante centimètres de l'observateur paraîtra le double d'un autre semblable au premier situé à un mètre. Supposons, que la tête et les pieds d'une personne soient disposés de manière, que les pieds se trouvent à une distance moitié moindre que la tête, nous aurons des pieds proportionnellement le double de la tête. Pour que la perspective soit exacte, il faut avoir soin de mettre entre l'objectif et le sujet une distance au moins égale à trois fois la hauteur de ce sujet. Alors l'image se trouve en perspective pour l'œil qui l'a vue, c'est-à-dire pour l'objectif. Si la distance focale de l'objectif est de dix à onze centimètres comme la distance focale de la vision normale est de trente-cinq centimètres, il faudra agrandir l'épreuve de trois fois son diamètre, pour qu'elle soit exactement en perspective.

L'action de la lumière sur les corps est la base de la photographie ; par conséquent, l'artiste devra connaître les phénomènes de la lumière, les lois de la réflexion régulière, c'est-à-dire le cas où un rayon lumineux tombe sur une surface plane polie, ce rayon est renvoyé en avant du corps poli (ou réfléchi dans une direction unique), et celles de la diffusion (ou réflexion irrégulière). Ainsi une surface non polie telle qu'un mur blanc ne renvoie pas les rayons lumineux dans une direction unique, mais les réfléchit dans tous les sens, grâce aux aspérités de la surface, qui constituent de petits éléments, plans d'orientations très diverses. En observant attentivement, il constatera que tous les objets exposés à ses yeux présentent des impressions plus ou moins lumineuses, qu'une partie seulement de la lumière reçue par ces objets est renvoyée à l'œil, autrement ils paraîtraient aussi brillants

que le pouvoir éclairant. Il faut en conclure que les corps absorbent une certaine quantité de la lumière émise; on obtient un premier rapport de valeur entre le pouvoir éclairant et la lumière réfléchie. Si les corps conservaient la même quantité de rayons lumineux il y aurait un rapport entre les rayons reçus et ceux renvoyés (valeur de rayonnement direct); il n'en est pas ainsi, certaines surfaces absorbent beaucoup de lumière, d'autres fort peu. En classant ces pouvoirs absorbant on obtient une gamme depuis le plus absorbant jusqu'au moindre, c'est la valeur locale.

Le grave inconvénient de fausser les rapports est de rendre l'illusion de la lumière impossible : Une des causes qui se rencontre le plus souvent est l'excès de la retouche; on veut corriger un cliché pour rajeunir un portrait, pour fouiller quelques détails d'un paysage, or ce qu'on prend bien souvent pour une imperfection de l'instrument est un cas particulier d'un phénomène de vision, les plaques et les papiers s'impressionnent généralement de la même manière que la rétine. Il faut prendre soin de ne pas détruire l'équilibre des valeurs, car lorsqu'il n'y a pas de valeurs justes il n'y a pas de lumière. Un travail de retouche, pour être bon, doit suivre exactement ou l'effet donné pendant la pose ou un autre également logique dans toutes ses parties. En comparant entre elles deux épreuves l'une qui a été retouchée, l'autre qui ne l'a pas été, on trouvera fréquemment, malgré ses imperfections, cette dernière plus juste de valeur, plus lumineuse que la première. La retouche sera nécessaire, pour boucher un trou, ou pour faire disparaître une tache; dans les autres cas elle doit être employée avec beaucoup de circonspection.

Si la retouche est une des causes volontaires qui rompent les rapports, il faut reconnaître que parmi les causes involontaires, la principale provient des couleurs. On sait que dans le spectre solaire on distingue sept sections : le violet, l'indigo, le bleu, le vert, le jaune, l'orange et le rouge, et leurs couleurs intermédiaires. En reformant le faisceau écarté en éventail, on obtient la lumière blanche. Cette dernière s'ob-

tient encore en réunissant en une seule trois de ces couleurs, le rouge, le jaune, le bleu. On démontre ainsi que la couleur n'est que la lumière réfractée; en poursuivant les expériences, on se convaincra que le bleu est plus photogénique que le jaune... dès lors il faut tirer cette conséquence, que la plaque photographique n'est pas sensible aux mêmes rayons que ceux qui agissent sur notre rétine, et que les différentes couleurs seront traduites avec des valeurs fort différentes de celles que nous percevons.

Il est donc nécessaire d'obtenir les objets avec leurs valeurs respectives; on y arrive à l'aide de l'orthochromatisme, basé sur cette observation, que l'introduction de certaines substances, dans la couche photographique, modifie sa sensibilité pour telle ou telle couleur.

Toutes ces connaissances sont très utiles sinon indispensables, pour que le photographe arrive à produire une œuvre parfaite. C'est parce que beaucoup d'entre eux ne les possèdent pas qu'ils se trouvent dans un état d'infériorité vis-à-vis des autres artistes.

Trop souvent, le photographe traite ces notions d'une manière légère, et par suite leurs productions s'en ressentent.

Si les œuvres d'art ont fait défaut, c'est que les photographes ont négligé d'employer les moyens pour arriver au but. Les notions du dessin, de perspective, et des phénomènes d'optique doivent être complétées par la pratique quotidienne d'une bonne observation, puisque le but est de reproduire la nature. Dans l'intention d'étudier la nature, il ne suffit pas de prendre des clichés qu'on rapporte pour les développer au laboratoire, il faut noter les conditions dans lesquelles on a opéré et rechercher avec soin les causes d'insuccès.

Il est aussi excellent de joindre à sa propre observation l'expérience des autres; on se souviendra avec fruit que les peintres ont été les prédécesseurs des photographes; aussi visitera-t-on les musées, les expositions de peinture. En examinant comment les peintres ont exécuté un paysage, comment ils ont groupé les personnages, comment ils ont assemblé

les objets, les photographes s'efforceront de rechercher les difficultés qu'ils ont vaincues dans la production de leurs œuvres. Le travail et la réflexion sont deux auxiliaires puissants pour former le goût; or ce dernier étant le sens du beau, ne peut manquer de mener à l'art.

3° Après avoir vu que l'art existait en photographie et après avoir examiné quelle devait être l'éducation de l'artiste, nous allons essayer de réfuter les arguments de nos adversaires.

a) Ces derniers ont soutenu que, dans toute production photographique, la personnalité de l'artiste faisait défaut.

Dans les premiers temps, la photographie, il est vrai, consistait dans des manipulations chimiques où la personnalité de l'artiste ne pouvait s'affirmer.

Depuis vingt ans, la photographie est entrée dans une nouvelle période, et elle se transforme tous les jours. L'appareil est devenu à la main du photographe, ce que le pinceau est à celle du peintre, le ciseau à celle du sculpteur. Le photographe peut mettre en mouvement son appareil qui obéit à sa volonté, comme ces pianos dont les touches pressées par un ignorant feront entendre des sons discordants, mais sous le doigté d'un Liszt ou d'un Rubinstein produiront les accords les plus harmonieux. — De même qu'en peinture, il y a des maîtres et des barbouilleurs, ainsi en photographie il y a des savants et des ignorants. Les uns opèrent avec goût, les autres ne s'inquiètent de rien et prennent des clichés pour le plaisir de tuer le temps. Examinons ces deux catégories de personnes prendre un portrait : l'artiste cherche à obtenir une lumière convenable, en établissant toute une série de réflecteurs pour éclairer certaines parties trop dans l'ombre et d'écrans pour modérer l'intensité de la lumière sur d'autres; il étudie son personnage en le plaçant suivant ses avantages, de profil, de trois quarts; il tient compte de la condition sociale de la personne à représenter, il drape les vêtements et emploie un fond d'une nuance vague sur lequel la tête se dégagera avec plus de vigueur. L'ignorant, au contraire, « le photogribouil-

leur », comme l'appelle M. Bignon (1), ne s'occupe pas de tous ces détails, son sujet disparaît, bien souvent, sous une foule d'accessoires au détriment du sujet principal; le portrait est pris de face; le fond, d'une netteté absolue, ne donne aucun relief au visage.

Le sentiment de goût qu'on rencontre chez le premier se retrouve dans presque toutes ses œuvres; aussi pourrait-on les supposer signées. L'auteur arrivera à faire éprouver le genre de beauté, de pittoresque qu'il a senti lui-même.

b) Un autre reproche qu'on adresse à la photographie, c'est la part qu'il faut attribuer à la qualité de l'appareil.

Il est certain que, même si l'instrument avait un rôle tout à fait important, ce ne serait pas une raison pour demander compte à l'auteur du moyen employé. Ce serait affirmer que le procédé l'emporte sur la création, surtout si l'on admet avec certains auteurs que l'œuvre artistique existe, à l'état latent et intime, dès sa conception avant sa naissance matérielle; ainsi, a-t-on dit, toute photographie, si humble qu'elle soit, exige un certain travail de conception de la part de son auteur; rien que le fait d'observer la nature, de choisir le point de vue prouve un effort de l'intelligence, la manière d'envisager un paysage constitue une œuvre d'art qui n'est pas encore, il est vrai, livrée au public, et qui disparaîtra s'il ne la revêt pas d'une forme sensible. Dès le moment où l'artiste la conçoit, l'œuvre n'est pas susceptible de protection légale, elle ne le sera que lorsqu'elle aura été matérialisée.

Le rôle joué par l'appareil importe peu, car en supposant qu'un peintre, après avoir produit son tableau, trouve le moyen de le reproduire sur la toile d'un seul jet, prétendrait-on que son œuvre ne soit pas une création de l'esprit? L'exécution plus ou moins rapide ou facile a peu d'influence; en effet, mérite certainement d'être protégé ce peintre qui, de dépit, ne pouvant rendre l'écume sortant de la bouche d'un cheval, jette son pinceau sur la toile et par un heureux hasard arrive, grâce à ce mouvement d'impatience, au résultat cher-

(1) BIGEON : *La Photographie et le Droit*, p. 61.

ché. Si la photographie fût restée secrète, si son inventeur eût présenté des copies obtenues par son procédé sans en indiquer le mystère, en laissant croire que son travail était le résultat de quelque perfectionnement de l'impression ou de la gravure, il aurait été protégé. Pourquoi changer d'avis parce qu'on connaît le procédé, peu importe qu'il soit plus accessible à tous qu'un autre.

c) On soutient aussi que tout est fatal dans l'exécution de l'œuvre photographique. L'intelligence cependant a sa part dans toutes les opérations, même dans la réaction chimique, où elle peut accélérer ou ralentir l'apparition de l'image. Lorsque le cliché est obtenu, bien des corrections peuvent avoir lieu; les lumières sont trop blafardes, il faut les atténuer; les ombres sont trop dures, il faut les adoucir.

d) On reproche encore à la photographie de déformer les lignes et les plans; mais, cette imperfection a en grande partie disparu, le jour où on s'est rendu compte de la cause: les rayons partis d'une source lumineuse près des bords du miroir (rayons marginaux) ne convergent pas au même point que les rayons réfléchis près du sommet du miroir (rayons centraux). Ce défaut de convergence a reçu le nom d'aberration de sphéricité. Les opticiens y ont remédié d'une manière presque complète, aussi les impressions fausses, que l'on rencontre dans les épreuves photographiques, proviennent le plus souvent de la négligence de l'opérateur et de son ignorance.

e) La photographie, disent aussi les adversaires de son assimilation aux beaux-arts, ne peut pas rendre les couleurs.

Ce grief n'est plus exact. Dès 1848, M. Becquerel (1) présenta l'image du sceptre solaire; ce savant se servait pour obtenir l'image polychrome du chlorure d'argent violet, mais l'épreuve restait soumise à l'action continuatrice de la lumière, qui amenait infailliblement la disparition de l'image.

Depuis ces intéressantes expériences, la photographie des couleurs a fait bien des progrès.

(1) BECQUEREL : *La lumière, ses causes et ses effets.*

La méthode directe ou interférentielle de M. Lippmann (1), parfaite en théorie, puisque ce sont les radiations de l'objet à reproduire, qui sont fixées sur le cliché, est d'une application difficile, aléatoire et coûteuse. L'image ne peut être vue que sous une incidence convenable comme celle des anciens daguerréotypes. On obtient, par cette méthode, un cliché en couleurs dont il est impossible de tirer des épreuves, et ce qui est plus grave, ce cliché ne peut rester à la lumière sans s'altérer rapidement.

La méthode indirecte de MM. Louis Ducas du Hauron et Charles Cros, qui, quelque temps avant M. Lippmann, avaient présenté une reproduction quasi parfaite des couleurs et en avaient révélé les principes, dès 1868, paraît bien supérieure. Les travaux de Charles Cros continués après sa mort, survenue en 1888, par son frère M. le docteur Antoine Cros, habilement secondé par MM. Joseph Boyet et Victor Quinet, donnèrent de merveilleux résultats. M. Gabriel Lippmann, dans une communication à l'Académie des sciences le 29 janvier 1900, a déclaré que « la photographie des couleurs par le procédé Charles Cros était un fait accompli. » Cette découverte est trop récente pour qu'on puisse porter sur elle un jugement, mais elle paraît devoir déterminer dans l'art et dans la science une véritable révolution; innombrables sont, en effet, les applications réservées à cette découverte : reproduction des tableaux, des tapisseries, des émaux, des miniatures, des meubles, des étoffes, des planches pour les ouvrages de médecine, de zoologie, de botanique. Cette invention va passer dans le domaine de la pratique, une usine pour l'exploitation de ce procédé se construit à Asnières, et bientôt on pourra apprécier les résultats.

A la fin de l'année 1900, M. l'abbé Graly envoya une communication à l'Académie des sciences sur la photographie des couleurs. Il déclarait que son procédé simplifiait considérablement celui de M. Antoine Cros.

L'ensemble de ces travaux peut nous faire espérer que

(1) CLERC : *Photographie des couleurs*. (Paris, Gauthier-Villiers.)

dans peu d'années le reproche adressé à la photographie de ne pas reproduire les couleurs, n'aura plus aucun fondement.

f) Enfin, on a objecté à la photographie le peu de stabilité des images positives, qui changeaient de nuance et finissaient par disparaître.

La peinture a eu, dans son temps, le même inconvénient; des couleurs augmentaient d'intensité peu à peu, comme celles à base de bitume; d'autres s'effaçaient par l'humidité, la superbe fresque de Léonard de Vinci, que l'on peut encore admirer à Milan, en est une preuve suffisante. Les épreuves photographiques, depuis qu'on emploie des papiers qui se développent, sont devenues presque inaltérables.

Malgré les progrès accomplis durant ces dernières années dans l'art photographique, les dépenses pécuniaires, que nécessitent l'installation et l'exécution, sont quelquefois considérables. Pour démontrer la justesse de cette observation, M. Bigeon (1) cite divers exemples : il raconte qu'un photographe de Paris, voulant reproduire la chässe de sainte Ursule, fut obligé de faire construire un local spécial et d'attendre un temps propice; il rapporte qu'un autre professionnel, pour obtenir une vue exacte d'un paysage de Suisse, alla demander au Gouvernement fédéral l'autorisation de faire abattre les sapins et d'établir un pont volant sur le lac. Après bien des recherches, il trouva le point de vue qu'il désirait, mais il dut attendre quinze jours pour opérer avec la lumière convenable.

M. Bulloz (2) donne quelques exemples très intéressants : un photographe sicilien, épris d'archéologie, après s'être documenté sur la vie antique, entreprit une collection de photographies dans le décor de Pœstum : c'est une jeune fille en tunique plissée, portant une amphore sur l'épaule....

« On ne se fait pas assez l'idée, dans le public, écrit le même » auteur, de la valeur d'un cliché ainsi obtenu; il faut consi- » dérer le capital dépensé pour une publication : pour éditer

(1) BIGEON : *La Photographie et le Droit*, p. 65.

(2) BULLOZ : *La propriété photographique et la loi française*.

“ le musée de Saint-Pétersbourg, la même maison d'édition a
“ envoyé de Paris sept personnes pendant quatre mois en
“ Russie. Les frais d'établissement des clichés seuls ont
“ dépassé cent mille francs. Il y en a quatre cents, chacun
“ d'eux représente deux cent cinquante francs, et sur ces
“ quatre cents, il y en a vingt qui se vendront, les autres
“ sont des documents pour le public très restreint qui se
“ livre aux études d'art. Ce sont donc les vingt qui doivent
“ couvrir les frais. Qu'arrivera-t-il si les contrefacteurs
“ choisissent tout simplement les sujets dont le succès se
“ dessine?

“ Un simple portrait peut également représenter un capital
“ considérable. Pour publier le portrait de Sarah Bernhardt
“ dans un de ses rôles, un photographe a dû fermer son
“ atelier une journée, faire peindre des décors, exécuter des
“ accessoires, et faire cent quatre-vingts clichés différents.
“ Sur ce nombre, il y en a eu seize de publiés, dont deux
“ seulement se vendent. Est-il admissible que ces deux soient
“ librement pillés ? ”

Si, comme nous l'espérons l'avoir suffisamment démontré, la photographie est un art, il y a lieu de lui appliquer la loi du 19 juillet 1793.

F. Système de la jurisprudence.

La jurisprudence devant les deux opinions que nous avons étudiées a subi plusieurs variations.

De 1850 à 1864, elle a une tendance à refuser toute protection. Un jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 7 mai 1861, déclare que l'œuvre du photographe ne saurait être assimilée « à celle du peintre ou du dessinateur, qui crée,
“ avec les ressources de son imagination, des compositions
“ et des sujets, ou bien encore, qui interprète d'après son

» sentiment personnel les points de vue que lui offre la nature
» et qui constitue à son profit une propriété (1). »

L'année suivante, le même Tribunal, le 29 janvier 1862, soutint que la photographie est l'art de fixer les objets extérieurs ; c'est là une opération purement manuelle, exigeant sans doute de l'habitude et de l'habileté, mais ne ressemblant en rien à l'œuvre du peintre et du dessinateur qui crée ou reproduit. Elle n'est que le résultat de procédés mécaniques et de combinaisons chimiques. On ne saurait donc donner rang à la photographie dans les beaux-arts ; car elle n'invente ni ne crée et ses ouvrages ne peuvent être assimilés aux œuvres de l'intelligence.

A la même époque, une espèce très intéressante donna lieu à un long débat juridique : « à la mort du comte de Cavour, les portraits photographiques de l'éminent politique furent excessivement recherchés, des demandes nombreuses en étaient faites par le commerce, principalement pour l'Italie. L'un de ceux qui obtenaient le plus de succès était celui que les sieurs Mayer et Pierson avaient exécuté lors du séjour du comte à Paris, pendant la durée du Congrès de 1856. Un concurrent des sieurs Mayer et Pierson, le sieur Betbeder, crut pouvoir exploiter, par voie de reproduction, le portrait édité par ces photographes, après avoir agrandi l'image, il la retoucha au pinceau dans certaines parties, modifiant notamment la pose des jambes, puis il ajouta un fond représentant une bibliothèque et divers accessoires (2). »

MM. Mayer et Pierson poursuivirent M. Betbeder pour contre-façon de leur œuvre devant le Tribunal correctionnel de la Seine (3), qui décida par jugement du 9 janvier 1862 que « la loi du 19 juillet 1793 en donnant aux auteurs d'écrits en tous

(1) POUILLET : *Dictionnaire de la propriété industrielle, artististique et littéraire, mat. photographie*, p. 283.

PATAILLE, 1862, p. 67, 29 janvier 1862. Tribunal de commerce.

(2) PATAILLE, 1863, p. 225, 12 juin 1863. Affaire Mayer et Pierson.

D. P. 1863, I. 53.

(3) D. P. 1862, III. 8.

BIGEON : *La Photographie et le Droit*, p. 75.

“ genre, aux compositeurs de musique, aux peintres et aux
“ dessinateurs le droit exclusif de vendre, de faire vendre
“ leurs ouvrages a eu pour but de protéger les œuvres de
“ l’art. Ce jugement déclare aussi que telle a été la pensée
“ qui a dicté les articles 425, 426 et suivants du Code pénal
“ sur la contrefaçon de ces œuvres, que ces dispositions
“ assurent, selon les termes du rapporteur de la loi, une pro-
“ tection à ces produits des arts, à ces fruits de l’esprit, de
“ l’imagination et du génie qui servent à l’ornementation et à
“ la gloire d’une nation et qui sont des propriétés d’autant plus
“ chères à l’homme qu’elles lui appartiennent plus immédia-
“ tement et sont en quelque sorte une partie de lui-même.
“ Qu’il y a donc lieu, pour fixer le droit de propriété, de
“ distinguer entre les productions qui appartiennent aux
“ beaux-arts et celles qui sont du domaine de l’industrie, que
“ les unes sont le résultat de la pensée et de l’intelligence, et
“ que les autres exigent surtout le travail de la main et
“ l’emploi de machines. Attendu que la photographie est l’art
“ de fixer l’image des objets extérieurs au moyen de la
“ chambre noire et de divers procédés chimiques ; que c’est là
“ une opération purement manuelle, exigeant sans doute de
“ l’habitude et une grande habileté ; mais ne ressemblant en
“ rien à l’œuvre du peintre ou du dessinateur, qui crée avec les
“ ressources de son imagination des compositions et des
“ sujets ou reproduit avec son sentiment propre des images
“ d’après nature ; que tout en reconnaissant les services qu’elle
“ a rendus aux beaux-arts on ne saurait lui donner rang
“ parmi ces derniers ; qu’en effet la photographie n’invente
“ rien et ne crée pas ; qu’elle se borne à obtenir des clichés
“ et à tirer ensuite des épreuves reproduisant servilement les
“ images soumises à l’objectif ; que ces ouvrages produits à
“ l’aide de moyens mécaniques ne peuvent en aucun cas être
“ assimilés aux œuvres de l’intelligence et conférer à l’in-
“ dustrie qui les fabrique une propriété semblable à celle de
“ l’artiste qui invente et qui crée, — que la jurisprudence a
“ déjà appliqué ces principes à l’opération du moulage, qui

“ demande comme la photographie de la pratique et de la
“ dextérité dans l'exécution; — qu'en vendant d'ailleurs son
“ secret à l'État, Daguerre a livré son invention, ainsi que
“ tous ses résultats au domaine public et qu'il serait contraire
“ aux règles, en pareille matière, de donner un privilège
“ non plus à l'inventeur, mais à tous ceux qui ont profité ou
“ profiteront de sa découverte. Attendu qu'il résulte de ces
“ considérations que la reproduction des objets obtenus par la
“ photographie ne constitue pas le délit de contrefaçon prévu
“ et puni par les articles 425 et suivants du Code pénal et ne
“ peut donner lieu qu'à une action en dommages intérêts, le
“ Tribunal correctionnel de la Seine refusait toute protection
“ à la photographie, en réservant l'application de l'article 1382
“ du Code civil. ”

MM. Mayer et Pierson interjetèrent appel, devant la Cour impériale de Paris (Chambre correctionnelle) qui le 10 avril 1862 rendit un arrêt réformant le jugement : “ considérant que la
“ loi du 17 juillet 1793 interdit toute reproduction au préjudice
“ des droits des auteurs des œuvres, qui sont le produit de
“ l'esprit et du génie et notamment de la gravure et du dessin;
“ considérant que les dessins photographiques ne doivent pas
“ être nécessairement et dans tous les cas considérés comme
“ destitués de tout caractère artistique, ni rangés au nombre
“ des œuvres purement matérielles, qu'en effet ces dessins,
“ quoique obtenus à l'aide de la chambre noire et sous l'in-
“ fluence de la lumière, peuvent dans une certaine mesure et
“ dans un certain degré être le produit de la pensée, de
“ l'esprit, de l'intelligence de l'opérateur, que leur perfection,
“ indépendamment de l'habileté de la main, dépend en grande
“ partie, dans la reproduction des paysages, du choix du point
“ de vue, de la combinaison des effets de lumière et d'ombre,
“ et en outre dans les portraits, de la pose du sujet, de
“ l'agencement du costume et des accessoires, toutes choses
“ abandonnées au sentiment artistique et qui donnent à
“ l'œuvre du photographe l'empreinte de sa personnalité. Con-
“ sidérant que si les procédés inventés par Daguerre appar-

« liennent au domaine public et si dès lors chacun peut les
» employer, il n'en résulte nullement que les produits réalisés
» à l'aide de ces procédés par l'art, l'intelligence du photo-
» graphe doivent également tomber dans le domaine public (1). »

M. Betbeder se pourvoit en cassation contre cette décision, c'était la première fois que cette question venait devant la Cour suprême, par son rejet la Cour établissait nettement qu'il fallait distinguer entre les œuvres, qui avaient un caractère artistique, et celles qui n'en avaient pas (2).

La Cour de Bordeaux, dans l'arrêt du 29 février 1864, reconnaît que « la qualité de production artistique peut être reconnue
» par les Tribunaux à des œuvres photographiques, dont le
» modèle aura été savamment composé, organisé de façon à
» en tirer des effets extraordinaires empreints d'un caractère
» personnel (3). »

La Cour de Paris (4), le 29 novembre 1869, énonce catégoriquement les textes que *pourra* invoquer un dessin photographique. Il *pourra*, dit-elle, constituer une propriété artistique protégée à ce titre contre la contrefaçon par la loi du 19-24 juillet 1893 et l'article 425 du Code pénal. Par le mot dessin et non plus produits, la Cour fait entrer par cela même la photographie dans la catégorie des beaux-arts malgré la restriction apposée par le mot *pourra*.

Le tribunal correctionnel de la Seine, le 26 avril 1894 (5), déclarait que le dessin photographique n'était protégé par la loi de 1793, que s'il constituait une œuvre personnelle, une véritable production artistique.

« Attendu qu'il y a lieu par le tribunal de rechercher si le
» produit déféré à son approbation rentre par sa nature dans
» les œuvres d'art protégés par la loi du 19 juillet 1793 ;

(1) Cour de Paris : PATAILLE, *Annales*, 1863. p. 225.

(2) PATAILLE, 15 janvier 1864. Cass. cr. 64, p. 123.

(3) BIGEON : *La Photographie et le Droit*, p. 76.

(4) SIREY, 1870, II. 77.

(5) PATAILLE, 94, p. 331. Trib. correct. de la Seine, 26 avril 1894. (Boyer et Reutlingen c. Silvestre.)

D. P. 95. II. 382.

” Attendu en droit qu’il n’est pas possible de prétendre
” qu’un dessin photographique doit être, dans tous les cas,
” considéré comme étant une œuvre purement mécanique,
” dépourvue de tout caractère artistique par la raison qu’il
” est une image obtenue par des produits matériels et phy-
” siques, que tout au contraire, à ne considérer même que
” les différences considérables existant dans l’ensemble des
” produits, l’œuvre du photographe doit toute sa valeur au
” goût, à l’intelligence et à l’habileté technique de l’opéra-
” teur; qu’ainsi qu’il s’agisse de l’image de la tête, du buste
” ou de toute la personne du modèle, le photographe produit
” une épreuve de prix ou au contraire un travail sans
” valeur, selon qu’il est habile ou expérimenté dans son art;
” que la combinaison des effets d’ombre et de lumière, la pose
” du sujet, l’agencement du costume et des accessoires ont fait
” des épreuves tirées par Reutlingen et Boyer de véritables
” produits artistiques, constituant une œuvre personnelle et
” des éditions photographiques au sens propre du mot.... ”

Au milieu de toutes ces décisions conformes à la règle posée par la Cour de Cassation en 1864, la Cour d’Angers, le 23 novembre 1896 (1), déclare que les photographies instantanées ne constituent qu’une œuvre purement mécanique, n’empruntant rien à l’esprit, à l’inspiration, ou au goût de leur auteur et dès lors elles ne sont point protégées par la loi du 19 juillet 1793, mais l’article 1382, C. civ., peut être appliqué, s’il y a lieu.

Cet arrêt commet une erreur, lorsqu’il paraît regarder comme impossible l’obtention d’une photographie artistique lorsqu’on prend une vue instantanée; en effet l’instantanéité est relative, elle va de un cinq millième de seconde à une seconde... et on ne pourra jamais fixer de limite précise où finit l’instantanéité et où commence la pose. Si l’on veut distinguer pour la protection entre les photographies artistiques et les autres, il faut tenir compte des tendances et du goût de l’opérateur, non des différences dans le temps de pose.

(1) PATAILLE, 97, p. 429. Cour d’Angers, 23 novembre 1896. (Wœlcker c. Coué.)

Dans l'espèce que la Cour avait à examiner, bien des difficultés s'offraient à l'opérateur. Il s'agissait d'un « traité d'Hippologie » où de nombreuses figures représentaient des chevaux en mouvement, il fallait tenir compte de la vitesse propre des animaux, de la distance qui sépare l'objet en mouvement de l'appareil, et aussi de la direction suivie par rapport à l'axe de l'objectif (plus l'angle formé par la direction de l'objet en mouvement avec l'axe est petit, plus la vitesse apparente est faible.) Ce qui permet d'admettre une pose plus longue.

Beaucoup d'auteurs déclarent que le système de la jurisprudence, depuis l'arrêt de 1864, consiste à ranger les œuvres photographiques dans deux classes, suivant qu'elles se rattachent à l'art ou à l'industrie. Si une épreuve est regardée comme une œuvre d'art, c'est-à-dire comme le produit du travail de la pensée, elle sera la matière d'une propriété artistique; au contraire, si elle cesse d'être une œuvre d'art, étant simplement considérée comme le produit d'un travail manuel ou mécanique, elle n'est plus par cela même, protégée contre les contrefacteurs.

Cette théorie est contraire au texte et à l'esprit de la loi de 1793. Le législateur n'a pas voulu que les juges puissent dire que telle peinture est une œuvre d'art, que telle autre n'a rien d'artistique, et par suite, reconnaître à la première la protection de la loi et en priver la seconde. La loi, comme le disait très bien M^e Herold en 1863, protège au même titre toutes les peintures, bonnes ou mauvaises. Il faut de deux choses l'une ou accorder le titre d'œuvre d'art à toutes les photographies ou le refuser à toutes; en dehors de cela, il n'y a que l'arbitraire. En effet, la solution dépendra des sentiments plus ou moins artistiques des juges. La détermination des qualités artistiques dans une œuvre photographique présenterait bien des difficultés aux juges, qui ne pourraient pas discerner, quelle est dans une production photographique la part de l'instrument, celle de l'artiste et celle des circonstances matérielles.

M. Pataille soutient que « cette distinction n'est pas imposée par la Cour de Cassation. L'arrêt du 28 novembre 1862 dit seulement : attendu qu'il résulte de la combinaison des articles 1, 3, 6 et 7 de la loi du 19 juillet 1793, que la propriété littéraire et artistique, dont cette loi reconnaît et protège le droit privatif, est celle qui a pour objet une production de l'esprit et du génie qui appartient aux beaux-arts; que, la loi n'ayant pas défini les caractères qui constituent pour un produit artistique une création de l'esprit ou du génie, il appartient aux juges du fait de déclarer par une constatation nécessairement souveraine, si le produit déposé à leur appréciation rentre par sa nature dans les œuvres d'art protégées par la loi du 19 juillet 1793..... » M. Pataille ajoute : « C'est une théorie juridique à laquelle Ponce-Pilate a donné son nom, et qui a déjà dispensé la Cour suprême de fournir aux juges du fait un critérium pour délimiter la sphère d'application de la loi du 19 juillet 1793 et celle de la loi de 1806, sur les dessins et modèles de fabrique.

« Cette théorie n'empêcherait pas une Cour d'appel de déclarer que toutes les œuvres photographiques rentrent dans la catégorie des œuvres artistiques (1). »

Quelques décisions ont été rendues dans ce sens, ainsi : un jugement du tribunal correctionnel de la Seine, le 24 avril 1880, déclare qu'il y a lieu d'assimiler les photographies aux dessins et gravures protégés par la loi du 19 juillet 1793 (2).

Un jugement du tribunal de commerce de Saint-Étienne du 7 juillet 1885 proclame nettement « que les productions photographiques sont protégées par la loi du 19 juillet 1793 au même titre que la propriété littéraire et artistique (3). »

A côté de ces décisions, on en rencontre d'autres qui se

(1) PATAILLE, 1897, p. 430.

(2) PATAILLE, 1894, p. 334. Trib. correct. de la Seine, 11^e Chambre, 24 avril 1880. Affaire Gobinet de Villechole et Truchelut c. Caspari.

(3) PATAILLE, 94, p. 332.

sont rangées à la distinction que nous avons critiqué, mais la facilité avec laquelle elles ont reconnu aux épreuves photographiques le caractère d'œuvres d'art, prouve un acheminement vers la solution qui, nous le souhaitons, sera adoptée par la jurisprudence.

A l'appui de cette observation, nous citerons le jugement du tribunal civil de la Seine le 22 février 1897, décidant « que les » œuvres photographiques doivent être considérées comme » une production de l'esprit appartenant aux beaux-arts, donc » protégées par la loi du 19 juillet 1793, en tant du moins » qu'on y relève un élément autre que l'application des » moyens mécaniques, soit en tant que l'intelligence de l'opérateur y a joué son rôle.... Si banales que soient les épreuves » revendiquées, si vulgaire que soit leur exécution et quoi- » qu'elles se différencient à peine des épreuves représentant » des sujets de ce genre, où l'attitude des modèles est nécessairement uniforme (portraits de cyclistes), cependant on » trouve chez les individus représentés... certaines nuances » dans la façon de se tenir ou de s'incliner, qui doivent être » supposées leur avoir été dictées par l'opérateur, qui trahissent ainsi son intervention personnelle et font ainsi de » de l'œuvre, du moins au sens juridique, une production de » l'esprit qui appartient aux beaux-arts (1). »

Le tribunal correctionnel de la Seine, le 11 décembre 1896, déclare que les portraits photographiques de coureurs cyclistes à raison du goût et de l'habileté apportés par l'auteur, soit dans la pose des sujets, soit dans la disposition des fonds, sont des œuvres d'art protégées par la loi des 19-24 juillet 1793. La Cour de Paris confirma le jugement le 6 mai 1897, en déclarant que les portraits en question sont assimilables à des œuvres d'art, sans donner de motifs (2).

(1) PATAILLE, 97, p. 135. Trib. civil de la Seine, 22 février 1897. Affaire Barenne Humber.

(2) PATAILLE, 97, p. 147. Trib. corr. de la Seine, 11 décembre 1896, Cour de Paris, 6 mai 1897. Affaire Barenne c. Watson.

CHAPITRE V.

DURÉE DE LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE.

On a soutenu que toute œuvre d'art était le résultat de nombreux emprunts faits au patrimoine commun de l'humanité, et on a pensé que, pour cette raison, la propriété artistique devait être limitée.

En généralisant ce système, on arrive forcément à la négation de tout droit de propriété (1).

Il faut reconnaître, cependant, que, dans le domaine de l'imagination et des beaux-arts, le fonds commun existe moins que partout ailleurs : « Croyez-vous donc, par hasard, disait Marie, que Molière a trouvé son Misanthrope tout fait dans ce trésor commun des siècles? Croyez-vous que Bossuet a rencontré lui aussi dans ce même trésor, toutes ces splendeurs oratoires devant lesquelles l'admiration s'incline toujours sans se lasser jamais? Est-ce que vous vous imaginez que, lorsque Descartes a écrit, c'est qu'il avait trouvé dans le réservoir des idées des découvertes immortelles (2)? »

M. Pataille se sert d'une comparaison frappante : « Vous êtes propriétaire d'une ruche dont les abeilles, ne se contentant pas des fleurs de votre jardin, vont butiner dans les champs voisins, reconnaitrez-vous, pour cela, aux différents propriétaires de ces champs, le droit de venir dire que le miel de vos abeilles leur appartient. Évidemment non, car vos abeilles n'ont pas diminué d'une manière appréciable

(1) PHILIPPON : Rapport 1892, annexes 763, p. 869.

(2) *Moniteur* 3 et 4 juillet 1865.

” leur propriété, ils ont toujours les mêmes champs et les
” mêmes fleurs. Qu’importe également qu’un auteur ait puisé
” tout ou partie de ses idées dans le fonds commun si, ne
” détruisant rien, n’enlevant rien du domaine public, il crée
” quelque chose qui n’existait pas avant lui, du moins sous la
” forme qu’il lui a donnée? N’y a-t-il pas là une appropriation
” personnelle, qui ne nuit à personne, et par conséquent le
” principe incontestable d’une propriété privée (1)? ”

Nous avons vu que l’argument principal contre la perpétuité est l’impossibilité où l’on se trouve de régler d’une manière satisfaisante cette propriété; au bout de quelques années, les copropriétaires d’une œuvre ne s’entendront plus pour publier l’œuvre de leur auteur, ils se connaîtront à peine; pour éviter cet inconvénient, on ne peut pas songer à mettre l’œuvre dans le lot d’un héritier, car aucun ne serait assez imprudent pour accepter une valeur aussi aléatoire, l’œuvre sera donc licitée, achetée à vil prix, et la famille, que l’on désirait protéger, se trouvera dépouillée.

A ce système, on a voulu substituer celui de la perpétuité d’une redevance sur la reproduction libre; mais ce mode de procéder, facile dans les premiers temps, lorsque les cohéritiers sont peu nombreux, présentera bientôt la même impossibilité que dans le système précédent.

Le principe de la perpétuité, cher aux écrivains, a obtenu moins de faveur auprès des artistes; fortement préconisé au Congrès de la propriété littéraire de 1878, il fut, quelques jours plus tard, combattu par celui de la propriété artistique. On se demande, en effet, de quelle utilité la perpétuité serait pour les artistes? L’œuvre finira toujours par être cédée, et le prix d’achat ne sera pas beaucoup plus élevé pour un droit perpétuel que pour un droit temporaire. La perpétuité n’est pas un élément de l’immortalité, l’opinion publique est sujette à bien des entraînements susceptibles d’effrayer les éditeurs les plus confiants.

Les artistes ont un intérêt moral, au contraire, à laisser au

(1) PATAILLE : *Annales de la propriété littéraire et artistique*, 1866, p. 135.

bout d'un certain temps le domaine public bénéficier du droit de reproduction. Après leur mort et celle de leurs héritiers directs, des parents inconnus n'auront aucun souci de la réputation de l'artiste, et chargeront le premier venu de reproduire l'œuvre. L'abandon de l'œuvre au domaine public suscitera une émulation entre les véritables amateurs, ce qui amènera une sélection naturelle entre les diverses épreuves.

Si la temporanéité du droit exclusif est nécessaire et utile, aussi bien dans l'intérêt de l'art que dans celui des artistes, il faut se demander quelle durée on doit assigner aux œuvres d'art?

« Une durée fixe, disait M. Laboulaye (1), me semble un « règlement tout à la fois plus juste et plus moral. » Mais un pareil système impose aux artistes des formalités contre lesquelles ils ne cessent de protester. Ce sont des dépôts, des déclarations, des enregistrements permettant de donner date certaine au point de départ du droit de reproduction. Au Congrès de 1878, on avait invoqué l'exemple de la loi italienne, qui protège la propriété artistique pendant une durée fixe, et on avait proposé la période de cent ans à partir du moment où l'œuvre serait livrée au public. Le Congrès, prétextant la négligence habituelle des artistes, repoussa toute formalité, il déclara en outre que le système d'une durée fixe de protection aboutissait forcément à une confusion, on arriverait à se demander, quelles étaient les œuvres qui se trouvaient dans le domaine public et celles qui étaient encore l'objet d'un droit exclusif.

La législation française s'est toujours arrêtée à une durée comprenant deux périodes, l'une variable s'étendant à la vie de l'artiste, l'autre commençant à la mort de ce dernier et se continuant pendant un certain temps.

La loi du 19-24 juillet 1793, fixa la durée du droit à la vie de l'auteur avec une jouissance de dix années après sa mort au profit de ses héritiers ou de ses cessionnaires.

Depuis lors, on a toujours augmenté le délai; ce fut d'abord

(1) LABOULAYE : *Revue de législation*, 1832, p. 274.

le décret de 1810 dont l'art. 39 garantissait le droit de propriété à l'auteur et à sa veuve pendant leur vie, si les conventions matrimoniales le permettaient, et à leurs enfants pendant vingt ans (1). Les droits des collatéraux restaient réglés par le décret-loi de 1793, et continuaient d'être de dix ans après la mort de leur auteur. Locré (2), s'appuyant sur les travaux préparatoires du décret de 1810, soutenait que par « enfants » il fallait entendre tous les héritiers. Ce décret de 1810 ne parlait que de la veuve, par conséquent, le mari veuf d'une femme artiste n'avait aucun droit.

La loi du 8 avril 1854 étendit le droit des enfants, après le décès de l'auteur ou de la veuve, en le portant de vingt à trente ans, elle déclara cette disposition applicable à tous les auteurs sans exception, tranchant ainsi la controverse de savoir si le décret de 1810 était applicable aux artistes. Le droit des collatéraux restait fixé à dix ans à compter de la mort de l'auteur. Celui des cessionnaires était exactement mesuré sur la durée de celui des successeurs de l'auteur : veuve, enfants ou collatéraux.

La loi de 1866 modifia encore la protection des œuvres artistiques, le droit dure la vie de l'auteur et pendant cinquante ans après son décès.

Chaque reproduction de la même œuvre donne naissance à un droit spécial, qui se règle sur la vie de l'auteur de la copie; le peintre a sur son tableau un droit exclusif pendant toute sa vie, il peut autoriser que son tableau soit gravé, lithographié ou photographié. Chacune des épreuves est protégée de sorte que l'œuvre primitive peut être tombée dans le domaine public, et les copies qui ont été faites peuvent se trouver encore dans le domaine privé; dans ce cas, il sera permis de prendre une nouvelle gravure du tableau, mais on ne pourra pas se servir de la reproduction pour modèle.

C'est sur la vie du signataire de l'œuvre que se mesure la première période de la durée du droit d'auteur : un artiste

(1) DALLOZ : Rép. v^o *propr. litt. et artist.*, n^o 266.

(2) SIREY, 1817. 2. 282.

produit une œuvre pour une personne qui la lui a commandée ; cette personne, après l'avoir signée, la fait paraître sous sa responsabilité, elle est dès lors considérée comme auteur, alors même que tout le monde connaît le véritable auteur.

Les personnes morales : l'État, les académies, les sociétés peuvent être cessionnaires d'un artiste, alors elles jouissent des mêmes droits que le cédant, car celui-ci n'a pu céder plus de droits qu'il n'en a ; aussi cinquante ans après la mort de l'artiste, leur propriété s'éteindra.

Certains faits comme l'anonymat, la pseudonymie ou l'absence ne modifient pas la durée du droit d'auteur déterminée, comme nous l'avons vu précédemment, par la loi de 1866. Une œuvre anonyme est certainement protégée, car la loi ne s'occupe que du fait de la création. Son auteur, du reste, rompra bien souvent l'anonymat lorsqu'il verra son droit violé, et après avoir prouvé sa propriété, il exercera son droit exclusif. Du reste, la loi de 1881 sur la presse oblige l'imprimeur à mettre son nom sur les épreuves et, à défaut d'auteur connu, elle le répute titulaire du droit dont sa vie fixera la durée.

Une situation, à peu près semblable, est celle d'un auteur qui prend un pseudonyme ; mais, pour les peintres, les sculpteurs... dont les œuvres sont l'objet de l'admiration de tous, le pseudonyme ne constitue qu'« un voile transparent qui » dérobe la personnalité de l'artiste au public indifférent, » mais non aux initiés, à tous ceux qui ont intérêt à se renseigner sur l'existence d'un droit exclusif (1). »

Une autre difficulté apparaît en cas d'absence. Si la durée était déterminée à partir de la publication, la question ne se poserait pas. Si on considérait l'absent comme n'étant pas mort et pouvant toujours revenir, on serait tenté d'admettre qu'en cas d'absence déclarée, le droit d'auteur devient indéfini, perpétuel. A cause des graves inconvénients, qui résulteraient de ce système, on a proposé de faire commencer les droits des successeurs de l'artiste au jour de la déclaration d'absence ;

(1) VAUNOIS, p. 174.

en effet, jusqu'à cette époque l'absent est présumé vivant ; mais depuis ce moment la loi accorde aux héritiers le droit de se faire envoyer en possession des biens de l'absent. Si ce dernier reparait, la fiction de sa mort cesse et il rentre en possession de tous ses droits. C'est le seul système à adopter, car on ne peut pas prendre pour point de départ l'envoi en possession définitive : cette demande est facultative, les successeurs pourraient donc la retarder dans le but de prolonger leurs droits.

4. La première période de la durée du droit d'auteur peut subir des modifications : en cas de collaboration, lorsqu'une personne morale a été reconnue l'auteur de l'œuvre.

1^o L'œuvre qui résulte d'une collaboration est généralement indivisible soit par sa nature, formant un tout inséparable, soit par sa destination, réunissant des œuvres de genres différents pour se compléter mutuellement.

Les auteurs de ces sortes d'œuvres ont des droits égaux ; nous savons que la propriété artistique cesse cinquante ans après la mort de l'auteur (loi 1866)..¹, faut-il décider que, par suite du prédécès de l'un des collaborateurs, l'œuvre tombera, après cette période, dans le domaine public pour partie, ou que l'indivisibilité de l'œuvre aura pour effet de la maintenir dans le domaine privé aussi longtemps que subsistera le droit d'un seul des auteurs ? D'après une première opinion, l'indivisibilité des œuvres produites en collaboration n'empêche pas la dévolution de s'opérer au profit du domaine public, qui vient prendre la place des héritiers du défunt vis-à-vis de ceux qui ont encore des droits privés. Cependant la publication de l'œuvre ne peut avoir lieu sans le consentement de l'auteur ou de ses héritiers, qui ont encore des droits (1).

Ce système est pratiquement impossible. Le domaine public ne peut pas prendre la place de l'auteur prédécédé, car comment s'exercerait le droit d'un seul avec tout le monde : le domaine public n'est pas représenté par l'État, qui ne succède pas à la propriété artistique (loi 1866). C'est donc tout le monde ; en fait, personne.

(1) SIREY, 59. 2. 413. note. Paris, 21 juin 1858. Aff. Dinaux.

On a soutenu aussi que les profits pécuniaires, appartenant précédemment aux héritiers de l'auteur décédé depuis cinquante ans, passaient au collaborateur survivant ou à son défaut à ses héritiers, qui avaient encore la propriété de l'œuvre. Ces bénéfices étaient donc attribués au collaborateur survivant par une sorte de droit d'accroissement.

Il faut remarquer que la collaboration ne ressemble pas à une tontine, où les successeurs du dernier mourant réunissent sur leur tête et exercent seuls les droits précédemment partagés entre un certain nombre de titulaires. En reconnaissant aux collaborateurs des droits égaux, il faut donner à leurs représentants la même situation; rien n'autorise à conclure que les hasards de la mort doivent avantager les héritiers de celui qui a vécu longtemps au préjudice des successeurs de celui qui est mort jeune.

Pour ces raisons, on a adopté un dernier système, qui consiste à attribuer les profits pécuniaires aux héritiers de l'auteur qui est décédé depuis plus de cinquante années; car la même égalité, qui existait entre les auteurs lorsqu'ils étaient tous vivants, doit continuer à régner à l'égard des représentants des collaborateurs tant que dure la propriété artistique de l'œuvre: ce n'est que l'application du contrat primitif. Le délai de cinquante années ne commencera donc à courir pour tous les héritiers qu'à partir du décès du dernier survivant des collaborateurs; mais si l'un de ces derniers meurt sans héritier sa part accroîtra celle des autres.

A ce système, on a objecté qu'un auteur avancé en âge aurait la faculté de s'associer un de ses petits-fils ou toute personne beaucoup plus jeune que lui, pour donner au droit de propriété artistique une durée plus étendue. Une pareille convention pourrait être annulée si la fraude était manifeste; mais en quoi consisterait le préjudice causé aux tiers; l'auteur, en effet, aurait pu renoncer à tous ses droits sur son œuvre, la garder chez lui sans la mettre au jour, la détruire.

2° On a voulu appliquer aux personnes morales (État, départements, sociétés), les règles relatives aux collaborateurs

distincts, par suite le droit subsisterait jusqu'à l'expiration des cinquante années après la mort du dernier survivant des membres existant lorsque ce droit a pris naissance.

Cependant il ne s'agit pas d'une œuvre en collaboration, mais d'une œuvre collective ; de plus, en procédant ainsi, on risque beaucoup de faire dépendre, la durée du droit, de la vie d'une personne qui n'y aurait pas travaillé.

Une seconde opinion, soutenant que le droit d'une personne morale sur une œuvre dure trente ans, s'appuie sur l'art. 619, C. civ., qui limite à trente ans l'usufruit accordé à des personnes autres que des particuliers.

Cette opinion est en contradiction formelle avec la loi du 14 juillet 1866. Le délai ne pourrait être que de cinquante ans, et encore viole-t-on la loi, en ne tenant pas compte de la vie de l'auteur. C'est ce qu'avait admis un troisième système en raisonnant ainsi : la loi a voulu limiter le droit d'auteur ; mais le législateur ne s'est pas occupé des personnes morales, qui n'ont pas de vie dans le sens attribué généralement à ce mot, aussi lorsqu'il est question d'une œuvre produite par une personne morale, la première période de la vie de l'auteur fait défaut, il ne reste que la seconde, les cinquante ans qui auraient pour point de départ la publication de l'œuvre.

Mais, alors on supprime une partie du délai parce qu'elle paraît difficile à déterminer. Cela ne suffit pas. Pour remédier à cet inconvénient on avait proposé de considérer l'État, personne morale essentiellement perpétuelle, comme cessionnaire du véritable auteur de l'œuvre ; par suite la durée du droit de l'État n'est que temporaire et réglée sur la vie de celui dont l'État n'est que l'ayant cause. Certaines lois venaient confirmer ce système : la loi du 11 germinal an XI (suivie de l'ordonnance royale du 8 août 1816), édictait les peines de la contrefaçon contre tous ceux qui feraient des éditions du Codex pharmaceutique publié au nom de l'État ; l'ordonnance du 16 août 1814, se fondant sur un arrêt du Conseil du 10 juin 1786, prononçait une amende de 600 francs contre celui qui publierait des cartes marines sans l'autorisation du Gouver-

nement. Aussi en concluait-on, l'État lui-même ne reconnaissait pas son prétendu droit perpétuel de propriété puisqu'il recourait à des lois. Ces lois avaient pour but d'éviter un grand danger, que la contrefaçon aurait fait courir à la santé et à la sécurité publiques. Ces lois, peut-on dire aussi, n'étaient que l'application des droits de l'État.

M. Pouillet maintient la vie de l'auteur, comme première partie du droit de propriété artistique, sans distinguer entre les individus et les personnes morales. « Il est permis de penser que la vie de l'auteur s'entend aussi bien de l'existence, plus ou moins prolongée, perpétuelle peut-être, des personnes morales, que de la vie proprement dite, fatalement dévolue à la mort des personnes physiques.... Du reste, rien n'est éternel, on se fatigue de tout, même des académies, et dès lors, il n'y a rien d'in vraisemblable à envisager le jour où un pareil droit peut être acquis au domaine public (1). »

Le droit des personnes morales, et en particulier celui de l'État, est donc indéfini, perpétuel. Du reste, les inconvénients de la perpétuité pour les œuvres de l'État ne sont pas à redouter, car l'État c'est le public, et les bénéfices qu'il retire profitent à tous.

M. Pataille croit qu'il aurait été préférable de reconnaître un droit direct à l'État sur tout ce qu'il met au jour avec une limitation comme le proposaient les projets de loi de 1841 et de 1890.

Ce dernier projet contient cette disposition :

« Art. 10. Le droit de l'État, des départements et des communes, celui des académies, instituts ou associations savantes sur les ouvrages édités en leur nom et par leurs soins, durera cinquante ans à partir de la publication, dans ce cas, comme dans celui de l'article précédent, un règlement d'administration publique déterminera la manière dont sera constaté le point de départ du terme de cinquante ans. Pour les recueils de mémoires, en général pour tous les

(1) POUILLET : *Traité théorique et pratique*, n° 150.

» écrits formant collection, le délai se calculera à compter de
» la publication de chaque volume ou livraison (1). »

B. La seconde période dont dépend la durée du droit de l'auteur est quelquefois supprimée; l'auteur meurt sans laisser d'héritiers ou de cessionnaires, la loi reconnaît que l'État, par dérogation à l'article 768 C. civ., ne recueille pas par voie de déshérence :

« Lorsque la succession est dévolue à l'État, le droit exclusif
» s'éteint sans préjudice des droits des créanciers, et de l'exécu-
» tion des traités de cession qui ont pu être consentis par l'au-
» teur ou par ses représentants. » (Art. 1, al. 6. L. du 14 juil. 1866.)

On s'est demandé, à propos de la loi de 1866, à qui devait profiter une prorogation de durée des droits d'auteur, est-ce au cessionnaire ou aux héritiers de l'artiste ?

D'après l'article 1602, C. civ. : « Le vendeur est tenu d'ex-
» pliquer clairement ce à quoi il s'oblige. Tout pacte obscur
» ou ambigu s'interprète contre le vendeur. » Le doute s'inter-
prète contre le vendeur; l'artiste s'est dépouillé de toute espèce de droit quant à lui et à ses héritiers, si la durée est prolongée, c'est évidemment en faveur de celui qui a la jouissance actuelle du droit. Ce serait faire naître un droit nouveau que d'accorder cette prorogation aux héritiers, ce serait aussi spolier le cessionnaire qui a exécuté des moyens de reproduction.

On oppose à ce raisonnement l'article 1163 : « Quelque
» généraux que soient les termes dans lesquels une conven-
» tion est conçue, elle ne comprend que les choses sur les-
» quelles il paraît que les parties se sont proposé de contrac-
» ter. » Il est certain que l'artiste et le cessionnaire n'ont voulu traiter que sur la durée de propriété existant au moment de la convention. Celle-ci doit s'interpréter suivant les règles en vigueur lorsqu'elle a eu lieu, si le cessionnaire peut se plaindre d'être privé du droit qu'il avait de continuer la reproduction de l'œuvre, les autres industriels, ses concurrents éventuels, pouvaient avoir l'espérance de la commencer.

(1) *Rapport* de M. PHILIPPON, 3 juillet 1890. J. O. 28, 29, 30 août 1892, annexes 753, p. 869.

Le projet de loi, auquel la loi de 1866 donna naissance, dans son article 2 consacré aux dispositions transitoires, préférait les héritiers au cessionnaire à moins toutefois qu'une réserve contraire n'eût été *expressément* stipulée au profit du cessionnaire. Après une discussion devant le Corps législatif le mot *expressément* disparut, les magistrats demeuraient les souverains appréciateurs du sens et de la portée du contrat (1).

Cependant l'article 2 fut rejeté à cause d'une disposition spéciale, par laquelle il conférait le bénéfice de l'augmentation de délai aux héritiers, dont les droits n'étaient pas éteints le 19 février 1866, date de la présentation de la loi. Cet article faisait revivre les droits qui avaient cessé d'exister entre le jour de la présentation de la loi et celui du vote définitif. Le projet visait les héritiers d'Augustin Thierry, mort en 1856, mais on ne voulut pas déroger, pour eux, au principe de la non rétroactivité des lois.

La question, croyons-nous, ne comporte pas une réponse absolue, il faudra dans chaque espèce interroger les contrats, rechercher les faits, l'intention des parties. En cas du silence absolu de la convention, c'est aux héritiers que profitera la prorogation. On ne porte aucune atteinte aux droits du cessionnaire, car l'extension du droit de propriété ne peut être considérée comme une chance commerciale. Le cessionnaire a dû compter sur les chances bonnes ou mauvaises de son opération dans les limites de durée que la loi assignait à son droit. On ne peut céder que les droits que l'on a et tels qu'on les possède. La loi, du reste, avait pour but d'améliorer la situation des auteurs sans compromettre l'intérêt public.

Ce système a rallié la majorité de la doctrine; et la jurisprudence l'a souvent consacré. En effet, comme le disait très bien l'avocat général Bédarrides devant la Cour de cassation (2) : « Le législateur ne pouvait pas mettre sur la même » ligne, le génie qui crée les œuvres, et l'industrie qui les » répand dans le public. »

(1) *Rapport supplémentaire* de M. PERRAS, D. P. 66. 4. 101. n° 27.

(2) D. P. 78. 1. 309, arrêt C. de Cass., 20 nov. 1877, aff. Barbo c. Degorce Cadot.

Les héritiers de l'artiste ne pourront, bien souvent, tirer aucun profit de cette prorogation de durée, car le cessionnaire a l'œuvre entre les mains. De cette situation résultera un accord entre les héritiers et le cessionnaire.

Pour éviter ces inconvénients, on avait proposé de considérer la transmission de la propriété comme réalisée d'une manière absolue; mais le prix, déterminé sur la durée primitive de la propriété artistique, n'étant plus en rapport avec un droit plus étendu, donnerait lieu, non à la résolution forcée du contrat, mais à l'obligation de payer un supplément de prix, à moins que le cessionnaire ne préfère renoncer au contrat : c'est l'extension, à cette matière, de l'article 1618 du C. civ., cas où la propriété vendue se trouve avoir une contenance plus grande que celle supposée par les parties, c'est la reproduction de l'article 15 (projet de 1826) proposé par M. de Vatimesnil, décidant que si le cessionnaire voulait bénéficier de la loi nouvelle, il devait payer un supplément de prix fixé par experts. Cette disposition était subordonnée aux contrats qui avaient été passés.

Cet arrangement peut intervenir entre les parties, si elles sont d'accord et donner bien souvent d'excellents résultats; les tribunaux (1) pourront aussi s'en inspirer toutes les fois qu'ils trouveront dans les circonstances de la cause des motifs d'agir ainsi.

Lorsqu'une œuvre est tombée dans le domaine public et qu'une loi vient proroger le délai de protection, il faut décider que la propriété artistique revivra au profit des héritiers de l'auteur.

Par cette nouvelle loi, celui qui a reproduit cette œuvre voit son droit disparaître, car il n'avait qu'une simple expectative, il ne conservera que le droit d'écouler les épreuves qu'il aurait tirées avant le changement de législation. C'est la même solution qu'il faudrait donner en cas de cession; en effet, le cessionnaire peut avoir entre les mains au moment où le droit retourne aux héritiers des exemplaires, des

(1) SIREY 1875, 2. 67. note de Lyon, Caen.

épreuves, il pourra vendre tout ce qu'il a loyalement exécuté, mais il commet le délit de contrefaçon en continuant de reproduire les œuvres du cédant.

Il nous reste à examiner la durée de protection qui est attribuée par la loi aux œuvres posthumes, c'est-à-dire à celles qui n'ont été mises au jour qu'après la mort de leur auteur. Ces œuvres sont réglementées par le décret du 1^{er} germinal an XIII, complété en ce qui concerne les œuvres dramatiques, par celui du 8 juin 1806.

Le décret de l'an XIII dispose que « les propriétaires par succession ou à un autre titre d'une œuvre posthume ont les mêmes droits que l'auteur ; et les dispositions des lois sur la propriété exclusive des auteurs et sur sa durée leur sont applicables, toutefois à la charge d'imprimer séparément les œuvres posthumes et sans les joindre à une nouvelle édition des ouvrages déjà publiés et devenus propriété publique. »

On a soutenu que les nombreuses lois postérieures, qui avaient successivement augmenté la durée du droit de propriété des auteurs, ne s'appliquaient pas aux propriétaires d'œuvres posthumes.

Ce décret, cependant, a déclaré que l'œuvre inédite était comme si elle n'existait pas, et que le publicateur d'une œuvre posthume devait avoir les mêmes droits que ceux reconnus à l'auteur. De plus, ce décret assimilant complètement les propriétaires de ces œuvres aux auteurs, il importe peu que les lois nouvelles ne s'occupent que des auteurs.

Le droit exclusif sur l'œuvre posthume appartient au propriétaire à quelque titre qu'il l'ait acquise : succession, donation, vente, pourvu qu'il puisse justifier de sa qualité. La possession d'une copie ou de l'original ne constitue une preuve suffisante de propriété que si d'autres circonstances complètent cette détention.

Ce décret a fixé, comme durée de protection au profit du propriétaire, le laps de temps que les lois sur la propriété artistique accordent aux auteurs, à la condition que la publi-

cation des ouvrages posthumes soit séparée de celle des ouvrages tombés dans le domaine public. En effet, permettre de publier les œuvres posthumes avec les autres œuvres serait donner un privilège au propriétaire des œuvres posthumes, qui s'empresserait de faire une édition nouvelle de toutes les œuvres, pour amener les amateurs à acheter la collection complète chez lui plutôt que se procurer chez ses concurrents les autres œuvres. Ce décret a prescrit de séparer des œuvres distinctes et non de mutiler une œuvre unique ; il faut comprendre ce décret largement et ne jamais lui attribuer une portée absurde : la condition existe, mais seulement pour les cas où elle est utile et possible.

Ce décret de l'an XIII s'applique aux œuvres littéraires, aux œuvres musicales, qui leur sont toujours assimilées, aux œuvres des arts du dessin, qui sont susceptibles d'être présentées au public sous forme d'exemplaires multiples telles que : les gravures, les lithographies, les photographies, mais il ne vise pas l'architecture, la peinture ou la sculpture. Les produits de ces arts se présentent d'eux-mêmes aux regards du public et ils ont souvent une très grande valeur en dehors même du droit de reproduction ; de plus, ces œuvres, dès qu'elles sont achevées, existent pour tous ; car elles sont destinées à être examinées en elles-mêmes et non pas d'après leur reproduction. Par conséquent, ces œuvres trouvées dans la succession de l'artiste, sans avoir été publiées de son vivant, ne confèrent pas à ses héritiers plus de droit que si elles avaient été mises au jour par l'artiste. Ce dernier transmet son droit à ses héritiers pour une période de cinquante années après son décès.

On a critiqué ce décret du 1^{er} germinal an XIII en disant : Si la propriété intellectuelle est une véritable propriété, ayant sa source dans le travail de la création, à quel titre la concède-t-on à un tiers, qui n'a été pour rien dans la production ?

Le but du législateur consistait à encourager les propriétaires d'œuvres posthumes à les publier et à ne pas reculer

devant les frais d'édition ; pour arriver à ce résultat, il a cru nécessaire d'accorder les mêmes droits qu'à l'auteur.

Un délai fixe de protection, calculé largement pour donner au propriétaire la certitude de recouvrer le montant de ses avances, aurait été préférable ; c'est ce qui existe en Belgique, en Suède, en Norwège.

C'est, aussi, ce que décidaient les projets de loi de 1841 et 1861 ; ce dernier projet ne conservait l'assimilation avec l'auteur que dans le cas où le publicateur était son héritier.

Le projet de loi de M. Philippon limite à cinquante ans la protection des œuvres posthumes :

„ Art. 9. Le propriétaire d'une œuvre posthume jouira du
„ droit exclusif de reproduction, d'exécution ou de représen-
„ tation pendant cinquante ans à compter du jour où cet
„ ouvrage aura été publié, exécuté ou représenté publiquement
„ pour la première fois, à la condition toutefois de ne pas
„ joindre l'œuvre posthume à d'autres œuvres du même auteur
„ déjà tombées dans le domaine public (1). „

(1) *Rapport* de M. PHILIPPON, 3 juillet 1890. J. O. 28, 29, 30 août 1892, annexes 763, p. 869.

CHAPITRE VI.

DES PRINCIPAUX DROITS QUE POSSÈDE L'AUTEUR SUR SON ŒUVRE. — DE LA CESSION.

Bien que le droit d'auteur soit temporaire, l'artiste a sur son œuvre des pouvoirs très étendus; ainsi, il peut exercer lui-même son droit en tirant de cette propriété tous les bénéfices pécuniaires qu'elle comporte, il peut aussi autoriser quelqu'un à faire connaître le produit de son travail (c'est le *contrat d'édition*), ou aliéner sa propriété en faveur d'un cessionnaire; il peut enfin abandonner son droit au domaine public.

1° Un premier parti, qui s'offre à l'auteur, est de jouir librement de son droit, en se conformant aux obligations déterminées par la loi (dépôt) : il présentera aux regards des connaisseurs son œuvre dans les différentes expositions, ou il la tiendra cachée, il la fera reproduire ou la conservera comme unique spécimen.

2° Un second parti consiste dans l'aliénation de la propriété en faveur d'un tiers. C'est la *cession* qui peut avoir lieu, soit à titre gratuit, soit à titre onéreux, elle peut être pure et simple ou conditionnelle, totale ou partielle; l'auteur autorisera tous les modes de reproductions, ou il ne permettra qu'un procédé spécial de diffusion de son travail, ou encore il ne livrera son œuvre considérée seulement comme objet matériel en se réservant tous les autres droits.

Le droit d'auteur est donc transmissible comme toute autre

propriété mobilière, l'artiste peut aliéner sa propriété à titre gratuit, soit par donation entre vifs, soit par disposition testamentaire, en appliquant dans ces cas les règles des donations ou des testaments.

1. Une œuvre d'art peut faire l'objet d'une donation manuelle aussi bien que toute autre chose mobilière. Le donataire aura les mêmes droits que l'auteur, il pourra modifier l'œuvre pourvu qu'il soit investi de la pleine et entière propriété. L'artiste, et, en cas de décès, son héritier, qui est tout désigné pour veiller à la réputation du *de cujus*, n'aura d'autre ressource que d'informer le public des changements apportés à l'œuvre, le donataire aura donc des droits très étendus, il pourrait même, suivant une opinion admise par quelques auteurs, supprimer le nom, excepté dans le cas où, d'après les termes de la donation, suivant les circonstances qui l'ont accompagnée, la publication sous le nom de l'artiste serait une condition de la libéralité.

La règle du partage de toute hérédité, en réserve et en quotité disponible est d'ordre public, elle s'applique en notre matière, malgré les sérieuses difficultés d'évaluation. Ces dernières, il est vrai, ne sont pas insurmontables comme le prouvent les nombreuses transactions au sujet de la propriété artistique. L'article 917, C. civ., du reste, étend le principe de cette division successorale au legs d'une rente viagère ou à celui d'un droit d'usufruit, c'est-à-dire dans des cas où l'estimation est aussi très difficile.

Il est juste de faire entrer l'œuvre d'art dans les biens formant la masse à partager, et sur laquelle se calculent les droits de réserve, car tout produit du travail humain a une valeur vénale; faut-il donner la même réponse lorsque la donation ou le legs a eu lieu sous la condition que le bénéficiaire ne tirerait aucun profit de l'œuvre, en l'abandonnant après un certain temps au domaine public?

On a vu, dans cette condition expresse, une véritable libéralité au domaine public, on a pensé que le mobile était trop honorable pour qu'on puisse songer à contester la validité de

cette clause. A ce raisonnement, on oppose que la loi a fixé des limites à la générosité de certaines personnes à l'égard d'autres; une donation faite à un établissement charitable demeure soumise à la réduction quel que soit le sentiment élevé qui l'a suscitée. En matière de brevet d'invention, il est vrai, on peut toujours abandonner sa découverte au domaine public : d'après la loi du 5 juillet 1844, la validité du titre résulte de l'accomplissement de certaines formalités : la déchéance est encourue (article 4) lorsque le breveté laisse écouler un terme sans acquitter la redevance, la simple négligence à payer la taxe annuelle fait donc tomber l'invention dans le domaine public. La propriété artistique (loi 1793) existe indépendamment de toute condition, aussi, croyons-nous, que par une déclaration d'abandon au domaine public, l'auteur ne peut pas frustrer ses créanciers de leur gage. Une fois publiée, l'œuvre se trouve dans le commerce et les créanciers ont la faculté d'intervenir, si l'acte a été fait en fraude de leurs droits (article 1167, C. civ.).

B. Dans le cas de cession totale, le cessionnaire a le choix le plus étendu à l'égard du mode de reproduction, il pourra employer indifféremment la gravure, la lithographie, la photographie, il ne sera limité à aucun procédé, il a la pleine et entière propriété de l'objet matériel. Il a sur l'œuvre le *jus utendi* et le *jus abutendi*, mais il ne peut pas, après avoir modifié l'œuvre, la présenter, sans s'exposer à des dommages intérêts, sous le nom de l'artiste, qui a en effet le droit de veiller à sa réputation (1).

L'architecte, bien que rien n'empêche celui pour lequel il a construit un édifice, de le gâter par des additions grotesques, d'en changer le style, et même de le détruire, a le droit de forcer son client à effacer son nom s'il n'a pas pris soin, par une convention expresse, de lui imposer l'obligation de conserver le monument dans son état primitif. Cette dernière clause ne se déduit pas nécessairement de celle par laquelle

(1) SIREY, 1841, 1. 565. Rapport de M. le conseiller ROMIGUIÈRES.

l'architecte demande l'inscription de son nom, il a pu espérer que le monument resterait un certain temps tel qu'il avait été conçu.

Il est intéressant de savoir ce que devient le droit de reproduction en cas de cession d'une œuvre d'art.

a) Le droit de reproduction peut être limité par une convention passée entre l'artiste et le cessionnaire. Les parties doivent alors en respecter les conditions. Un artiste, par exemple, permet la reproduction de son œuvre par la lithographie ou par la photographie, le cessionnaire d'un de ces procédés ne pourrait pas se servir de l'autre sans violer les termes du contrat (1), il lui est défendu de faire graver la lithographie qui lui appartient. L'artiste en limitant la cession a voulu se réserver l'exploitation et le bénéfice des autres modes de reproduction; la gravure même effectuée d'après la lithographie ferait une concurrence directe à la gravure exécutée d'après le tableau. Aussi faut-il décider que, suivant l'intention probable des contractants, le cessionnaire d'un mode de reproduction déterminé doit s'en tenir à ce procédé (2).

C'est avec raison que le Tribunal civil de la Seine a jugé que « le cessionnaire du droit de reproduction doit se cantonner dans le procédé pour lequel il a traité, qu'il doit publier l'œuvre telle qu'elle lui a été vendue et ne peut l'altérer ou la modifier sans le consentement de l'artiste; spécialement l'éditeur, cessionnaire du droit de reproduction des dessins d'un artiste, ne peut les publier en changeant les légendes et les dialogues qui les accompagnent, lorsque ces légendes et dialogues s'accouplent avec les dessins pour réaliser une idée comique et forment avec eux une œuvre indivisible (3). »

(1) PATAILLE 1863, 250. Cour de Paris, 21 mars 1863, aff. Siffre.

(2) D. Rep. Prop. litt. et artist. n° 316. D. S. v° id n° 94.

D. P. 72. 2. 115. Paris 9 août 1871. D. P. 1890. 2. 243. 23 juin 1889, Paris.

(3) D. P. 1900. 2. 152. Trib. civ. de la Seine, 16 décembre 1899. Agnes dit. A. Sorel c. Fayard.

Pandectes françaises 1900. 2. 271.

b) Que devient le droit de reproduction quand la cession a eu lieu sans réserve? La question est dans ce cas plus délicate.

La Chambre des pairs en 1839 la tranchait en faveur de l'acquéreur (art. 12 du projet); la Chambre des députés, y revenant en 1841, fut sur le point de consacrer le droit de l'artiste; mais faute de trouver une rédaction satisfaisante, on laissa la décision en suspens.

La Commission parlementaire de 1861 voulait donner raison aux revendications des artistes.

Tous les différents congrès depuis 1858 à Bruxelles, 1861 à Anvers, 1877 à Paris se sont prononcés en faveur des artistes. Le Congrès de 1889 vote cette disposition : « A moins de stipulation contraire, l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, par elle-même, l'aliénation des droits de reproduction. »

La création d'une œuvre d'art fait naître deux droits différents : un droit de propriété ordinaire sur l'objet envisagé dans sa matérialité, qui est réglementé par le Code civil, et un droit de propriété intellectuelle consistant dans le droit exclusif de reproduction qui est régi par des lois spéciales. Ces deux droits ont leur existence propre, l'un n'est pas l'accèssoire de l'autre, par suite la cession d'un de ces droits, à moins de stipulation contraire, ne saurait entraîner l'abandon de l'autre; mais sous prétexte d'exercer son droit de reproduction, l'artiste ne pourra pas troubler dans sa possession l'acquéreur de l'œuvre originale.

La règle est la même quand il s'agit de l'État, des départements, des communes, des administrations publiques.

Cependant, il y a un cas où la présomption se retourne contre l'artiste, c'est celui où il s'agit du portrait ou du buste de celui qui l'a commandé ou d'un membre de sa famille; il est alors permis de penser, en l'absence de toute convention à cet égard, que l'artiste et l'acheteur ont entendu, l'un, céder, l'autre, acquérir, le droit de reproduction ou du moins que l'artiste ne pourra user de l'exercice de son droit qu'avec le consentement de l'acheteur.

Cette question dépend avant tout des circonstances : de la profession de l'acquéreur, de l'importance du prix ; les tribunaux la trancheront souverainement d'après l'intention probable des parties. Il y a quelques cas fort simples : la vente d'une œuvre d'art a été faite sans réserve ; mais l'acheteur savait que peu de temps auparavant l'artiste s'était dépouillé de son droit de reproduction ; dans le sens contraire l'artiste a traité sciemment pour la vente de son œuvre avec un individu qui fait sa profession de reproduire les œuvres qu'il achète.

Mais il peut arriver que les parties agissent sans intention bien arrêtée ; alors on applique l'art. 1163, C. civ. :
" Quelque généraux que soient les termes dans lesquels une
" convention est conçue, elle ne comprend que les choses sur
" lesquelles il paraît que les parties se sont proposé de con-
" tracter. " Or il est certain que l'artiste, en vendant son tableau, ne pense qu'à livrer ce tableau, il ne veut pas abandonner le droit d'en faire des reproductions.

M. Vaunois, en se plaçant au point de vue des faits, montre que le droit de reproduction ne peut pas être l'accessoire de la propriété matérielle de l'œuvre artistique.

" Le prix d'un tableau, d'une statue, quelque grand qu'il
" soit, disparaît le plus souvent devant les bénéfices consi-
" dérables produits par les reproductions. Au siècle dernier,
" Watteau mourait pauvre malgré la vente de ses œuvres,
" tandis que ses graveurs s'enrichissaient. Greuze, au con-
" traire, qui débitait lui-même les gravures de ses tableaux,
" gagna plus à faire reproduire sa peinture qu'à la vendre.
" Plus récemment, Léopold Robert vendait huit mille francs
" son tableau des Moissonneurs, et quatre mille le retour de
" la Madone de l'Arc, alors que les gravures des mêmes
" œuvres s'enlevaient avec un succès prodigieux : on vendait
" en quelques mois pour plus d'un million d'estampes de la
" première de ces compositions. La Bataille d'Austerlitz, de
" Gérard, fut achetée quarante mille francs. L'éditeur en
" dépensa cinquante mille pour la faire graver et le débit
" des épreuves produisit deux cent mille francs.

„ Ingres, après avoir vendu à M. Pourtalès une Odalisque
„ pour douze cents francs, céda le droit de la graver vingt-
„ quatre mille francs; enfin à la sous-commission de 1879,
„ M. Barbedienne déclarait avoir versé à Cuvelier ou à ses
„ héritiers quatre-vingt mille francs pour les droits d'auteur
„ relatifs aux reproductions de la Pénélope dont l'original
„ avait été vendu dix mille francs.... ” (1)

Devant de pareils faits, peut-on encore raisonnablement soutenir que le droit de reproduction est l'accessoire de l'acquisition de l'objet matériel ?

„ L'artiste conserve donc le droit de reproduction, il peut en user sans avoir à obtenir le consentement de l'acquéreur. Il ne peut pas forcer ce dernier à lui remettre l'objet matériel, pour exercer plus facilement son droit : du reste le peintre garde les dessins, les esquisses, les cartons d'après lesquels se fera la reproduction.

Malgré les raisons de droit et de fait que nous venons de développer, la jurisprudence semble s'être arrêtée au système contraire.

Elle s'était d'abord montrée favorable aux artistes dans plusieurs circonstances. Un jugement du tribunal civil de la Seine, du 17 janvier 1832, déclarait „ que le droit de graver
„ n'est pas un accessoire du tableau vendu; le peintre reste
„ propriétaire de sa pensée et libre de la reproduire par tous
„ les moyens qui lui semblent convenables sans nuire aux
„ droits de propriété de l'acquéreur. ” (2)

„ Le tribunal correctionnel de la Seine jugeait aussi, le 13 décembre 1834, „ que le sculpteur qui vend une statue
„ conçue et exécutée par lui ne se dépouille que de la pro-
„ priété de son œuvre envisagée matériellement, et reste
„ propriétaire de ce qui, dans cet ouvrage est le fruit de sa
„ conception ou de son génie et forme un droit particulier
„ de propriété qui lui est garanti par la loi. ” (3)

(1) VAUNOIS, p. 294.

(2) BLANC et BEAUX : *Code général de la prop. indust. littér. et artist.*, Trib. civ. de la Seine, 17 janvier 1832, aff. Destouches, p. 265.

(3) BLANC *ibid.* Trib. correct. Seine, 13 décembre 1834, aff. Cortopassi, p. 299.

L'arrêt de la Cour de Cassation du 23 juillet 1841 (1) statuait dans le même sens, mais après un arrêt favorable au cessionnaire rendu par la Cour de renvoi (la Cour d'appel d'Orléans), la Cour, toutes chambres réunies, sur les conclusions du procureur général Dupin, se déjugea : « La vente faite sans
" aucune réserve transmet à l'acquéreur la pleine et absolue
" propriété de la chose vendue avec tous les accessoires,
" avec tous les droits et avantages qui s'y rattachent ou en
" dépendent.

" La vente d'un tableau et les effets qu'elle est appelée à
" produire ne sauraient échapper à l'application de ces principes, qu'autant qu'une loi spéciale et exceptionnelle en
" aurait, d'une manière formelle, autrement disposé, puisque,
" par sa nature, un tableau et les avantages, qui peuvent se
" rattacher à sa possession, sont susceptibles de l'appropriation la plus complète.

" Le droit de reproduire le tableau par la gravure doit être
" compris au nombre des droits et facultés que transmet à
" l'acquéreur une vente faite sans réserve.

" La loi du 19 juillet 1793 se borne à assurer à ceux qui
" font graver des tableaux ou dessins, à leurs héritiers et
" cessionnaires, la propriété de leurs ouvrages et le droit de
" les reproduire, en plaçant ce droit de reproduction sous la
" protection d'un privilège temporairement exclusif; mais
" cette même loi applicable seulement au cas où le peintre,
" resté propriétaire de son tableau, a entrepris de le reproduire par le procédé de la gravure, n'a eu aucunement en
" vue de créer à son profit, quant à ce droit de reproduction,
" une propriété distincte indépendante de celle du tableau et
" qui lui serait toujours conservée malgré l'aliénation par lui
" faite sans aucune restriction du tableau auquel se rattache
" l'exercice de ce droit. »

Cet arrêt, très important, malgré quelques timides protesta-

(1) SIREY, 41. 1. 561, aff. Gros c. Gavand, D. 41. 1. 325, 23 juillet 1841.

D. P. 42. 1. 295, Cour de Cassat. 1842, 27 mai.

D. R. *Prop. litt. et artist.* n° 281, note.

tions qui se sont élevées de temps à autre, semble avoir fixé la jurisprudence : ainsi il a été jugé « qu'un architecte qui » vend ses dessins est présumé avoir cédé en même temps » le droit de reproduction ; » (1) il a été statué que « la » cession d'une pierre lithographique entraîne celle du droit » exclusif de reproduction. » (2)

Le système de la jurisprudence se base sur l'article 1602, C. civ. « Le vendeur est tenu d'expliquer clairement ce à » quoi il s'oblige.

» Tout pacte obscur ou ambigu s'interprète contre le » vendeur. »

L'artiste, dans notre hypothèse, a livré son œuvre sans spécifier aucune réserve, par conséquent l'acheteur serait en droit de lui opposer cet article 1602, il pourrait aussi invoquer l'article 1615 : « L'obligation de délivrer la chose com- » prend ses accessoires et tout ce qui a été destiné à son » usage perpétuel. » La propriété artistique est attachée à l'œuvre, elle en est donc l'accessoire. Le vendeur, pour échapper à la conséquence de cette obligation, doit le dire expressément au moment même du contrat. L'acquéreur de l'œuvre n'est pas tenu de la confier à un tiers, ni de permettre l'accès de son domicile à l'artiste, pour qu'il puisse user de son prétendu droit de reproduction.

Faut-il donner la même solution aux œuvres dont l'État est devenu acquéreur ? On a soutenu que l'État, en achetant les œuvres pour en décorer les monuments publics ou en enrichir les musées, avait toujours pour but de former le goût du public. Ce motif, s'il est exact dans certains cas, ne nous paraît pas suffisant pour déclarer que le droit de reproduction est abandonné au domaine public.

L'artiste, en vendant son œuvre au Gouvernement, peut n'avoir pas renoncé aux bénéfices que la reproduction peut lui donner ; et de son côté, l'État peut exploiter lui-même l'œuvre qu'il a achetée. Du reste, un règlement ministériel du

(1) PATAILLE 1894, p. 56, Trib. correct. Seine, 14 janvier 1892, aff. Saudinos.

(2) *Gazette du palais*, 4 juillet 1897, Trib. civ. Seine, 23 mai 1897.

3 novembre 1878 décide : art. 6, « les commandes ou acquisitions entraînent pour l'État le droit exclusif de faire ou de laisser reproduire, par tous les moyens qui lui conviendront, les ouvrages commandés ou acquis par lui. Aucune répétition d'une œuvre commandée ou acquise par l'État ne peut être faite sans autorisation expresse de l'administration. Cette autorisation, lorsqu'elle sera accordée, déterminera les modifications qui devront être apportées par l'artiste dans la reproduction de son œuvre, afin que la répétition ne puisse être confondue avec l'original. »

Il faut faire remarquer que l'œuvre achetée par l'État devient inaliénable et imprescriptible.

M. Vaunois (1) montre d'une manière très remarquable les inconvénients d'attacher le droit de reproduction à la propriété de l'œuvre matérielle, ainsi on arrive à « attribuer la propriété artistique à la fois à l'auteur, qui a conservé l'esquisse, à l'acheteur qui a payé le tableau, à chacun des amateurs qui se sont fait céder un dessin ou une répétition. Léopold Robert a reproduit quatorze fois une Femme de brigand veillant sur le sommeil de son mari.... Van Dyck a fait trente-sept portraits de Charles I^{er}. Voit-on, dans des circonstances de ce genre, un droit qui pourrait être exercé concurremment par trente-sept acheteurs; se figure-t-on trente-sept graveurs travaillant peut-être à la fois, à l'insu l'un de l'autre, à se ruiner réciproquement, et trente-sept reproductions, qui ne seraient pas avouées par l'auteur, travestiraient son œuvre et compromettraient son nom? »

L'artiste a bien à sa disposition un moyen fort simple d'éviter ce résultat fâcheux, il peut se réserver formellement le droit de reproduction; c'est oublier que les artistes considèrent rarement la vente de leurs œuvres comme une affaire commerciale; ils voient un ami, dans celui qui vient acheter une œuvre et leur permettre ainsi de vivre en renouvelant leurs efforts sur une autre production. Avec cet amateur, les artistes ne pensent pas à spécifier des conditions; pour cette

(1) VAUNOIS, p. 289.

raison, ils demandent qu'avec le produit de leur travail ne soit pas transmis le droit de reproduction. Alors la personne, qui désirerait acquérir une œuvre, devrait réclamer le droit de la reproduire, dans ce cas les artistes sauront qu'ils se trouvent en présence d'un spéculateur qui ne pense qu'à réaliser une bonne opération. Avec lui, les artistes pourront débattre leurs intérêts et faire intervenir toutes sortes de conditions : stipuler que les copies de l'œuvre ne seront pas mises en vente sans mentionner le nom de l'artiste (1), convenir que l'éditeur d'un groupe artistique devra respecter l'unité de la composition en publiant l'œuvre complète (2), décider que la reproduction sera faite sans la moindre modification et avec le nom de l'artiste (3).

Nous savons que les œuvres musicales donnent également naissance à deux droits : l'aliénation de l'un n'emporte pas dessaisissement de l'autre, la vente du droit d'impression n'entraîne pas celle du droit d'exécution publique et réciproquement.

L'auteur ou le propriétaire de l'œuvre a aussi le droit de l'exhiber ; il pourra aimer à montrer l'œuvre qu'il possède, il en fera une exposition gratuite ou intéressée.

Ce principe que l'auteur ou l'acquéreur de l'œuvre peut l'exposer et la reproduire comporte une restriction en matière de portrait.

A notre époque, tout le monde désire avoir chez soi des portraits de famille. Il est certain que l'intérêt de la gloire du peintre exige que ce portrait soit répandu dans toute la contrée. Il n'y a pas de graves inconvénients lorsqu'il s'agit d'un homme célèbre, mais il n'en est plus ainsi lorsque ce sont des portraits de famille. On ne peut pas accorder au peintre la faculté de mettre en vente sur les places publiques, sans le consentement du mari ou du père, le portrait d'une femme ou d'une jeune fille. Aussi reconnaît-on qu'une personne,

(1) PATAILLE, 96, p. 15, Trib. civ. de la Seine, 11 octobre 1893, aff. Beer.

(2) PATAILLE, 93, p. 232, Trib. civ. de la Seine, 29 octobre 1894, aff. Du Passage.

(3) PATAILLE, 97, p. 126, Trib. civ. de la Seine, 29 déc. 1869, aff. Bessede c. Blain.

dont les traits ont été représentés, a la faculté d'interdire que les épreuves soit exposées au public. Ce droit est absolu, même s'il avait été un moment aliéné, il peut toujours être repris. Les tribunaux font respecter ce droit et ils prononcent contre les contrevenants toutes les condamnations en dommages-intérêts qu'ils jugent nécessaires. Mais, la situation politique et la célébrité d'une personne dont la physionomie est populaire permettent de tempérer la rigueur du principe (1).

C'est ce but que la jurisprudence atteint dans certaines décisions, sans jamais perdre de vue le droit pour toute personne d'empêcher la divulgation de ses traits. Ainsi on ne peut, à aucun titre et sous aucun prétexte, livrer à une publicité quelconque le portrait d'une personne contre sa volonté. Il faut reconnaître à cette personne, ou, dans le cas où elle serait incapable, à ceux sous la puissance desquels elle est placée, et après sa mort à ses héritiers, le droit de s'opposer à toute exhibition. La Cour de Bordeaux (2) a cependant décidé « que
« le droit au respect de la personnalité est un droit purement
« personnel qui ne passe pas aux héritiers. » Avec plus de raison, le Tribunal civil de la Seine (3), en 1859, a déclaré
« qu'il est dans le droit et l'intérêt de la famille de toute
« personne décédée de s'opposer à l'exhibition en public du
« portrait de cette personne. » La Cour de Lyon (4) a jugé que « le cliché et les épreuves de portraits obtenues par la
« photographie demeurent la propriété de ceux dont ils
« reproduisent les traits et après leur mort de leurs héritiers ;
« en conséquence, ni le photographe, ni les tiers n'ont le droit
« de les exposer en public, de les reproduire, de les vendre
« ou même de les distribuer gratuitement sans le consente-
« ment de la personne photographiée ou de ses héritiers. »
La même thèse fut adoptée en 1895 par le Tribunal d'Alais,

(1) *Pandectes françaises*, v^o *Prop. litt. et artist.*, n^o 222.

(2) Cour de Bordeaux, 5 juillet 1896. *PATAILLE*, 1897, p. 107.

(3) Trib. de la Seine, 11 nov. 1859. *Gazette des Tribunaux*, 14 nov. 1859.

(4) Cour de Lyon, 8 juillet 1887. *D. P.* 88. 2. 180.

et en 1896 par la Cour de Paris (1), en décidant que : « La
« famille d'une personne décédée a le droit de s'opposer à
« l'exhibition en public du portrait de cette personne, et que le
« peintre ou le photographe, qui, au mépris de ce droit, livre
« aux regards du public les traits du défunt se rend coupable
« d'un véritable quasi-délit ; que les commerçants sont respon-
« sables de leurs vitrines et que ceux qui y exposent, fût-ce
« même à l'instigation d'un tiers, le portrait d'une personne
« décédée sans l'autorisation de sa famille, commettent un acte
« de légèreté et d'oubli des convenances, qui donne naissance
« à une action en dommages-intérêts. Ce droit existe dès que
« l'image est telle qu'on ne puisse se méprendre sur l'identité
« de la personne, même si la ressemblance est imparfaite. »

Les portraits ne peuvent pas figurer dans une vente et être livrés aux enchères publiques, l'omission au catalogue du nom de la personne représentée ne serait pas une garantie suffisante contre les inconvénients de la publicité.

L'exhibition d'un portrait dans un cadre à l'entrée de la maison du photographe pour servir de réclame, ou dans toute autre exposition, est également interdite. Mais faut-il donner la même solution pour le portrait d'un personnage célèbre dont la vie appartient à l'histoire ou à la critique ?

On conçoit difficilement qu'un homme politique, qui se produit à la tribune du parlement, puisse empêcher la vente ou l'exposition d'un dessin ou d'une photographie représentant l'Assemblée au moment où il prononce son discours, mais il peut interdire la mise en vente de son portrait isolé (2).

L'artiste lui-même n'a pas le droit de reproduire librement le portrait qu'il a exécuté, ce serait, à coup sûr, porter une atteinte plus grave encore à cette faculté que possède chacun de nous de disposer de sa personne, soit en permettant, soit en défendant la représentation de ses traits (3).

(1) Cour de Paris, 4 août 1896. PATAILLE, 97, p. 112. Trib. civ. d'Alais, 19 juin 1895. *Le Droit*, 2 août 1895.

(2) *Pandectes françaises*, v^o *Prop. litt. et artist.* 222 à 227.

(3) Trib. de la Seine, 20 juin 1884, aff. Al. Dumas c. Jacquet. PATAILLE, 88, p. 280.

Le préjudice, qui résulterait de la violation de ce droit, serait surtout grave pour les portraits réalisés par la photographie. La personne qui a commandé son portrait chez un photographe, lorsqu'elle en reçoit une ou plusieurs épreuves, n'a entre les mains qu'un nombre fort restreint des exemplaires susceptibles d'être créés au moyen du cliché qui institue, à proprement parler, l'œuvre; il en est autrement du portrait qui est obtenu par la peinture, et qui constitue une œuvre unique.

Généralement, lorsqu'on se rend chez un photographe, il se forme une convention d'après laquelle l'artiste s'engage à faire des clichés et à fournir au client, moyennant un prix déterminé, un certain nombre d'épreuves. Le client ne devient donc pas propriétaire du cliché, à moins d'une convention spéciale à ce sujet (1).

Dans la différence entre le prix de la première épreuve et celui des suivantes, il ne faut pas voir la valeur du cliché, mais la rémunération des soins donnés par l'artiste à la création de l'œuvre, la perte de son temps, l'étude de la pose, le choix et l'agencement des accessoires, la combinaison des lignes et des effets de lumière, tandis que les autres épreuves ne demandent plus qu'un travail matériel.

On a soutenu que tout client qui commande une photographie deviendrait *ipso facto*, après le paiement intégral, propriétaire du cliché et pouvait en exiger la remise (2).

C'est là une violation du contrat, car lorsque les épreuves ont été fournies et que le prix a été payé, l'engagement est exécuté.

Le photographe reste propriétaire du cliché qu'il peut détruire s'il le veut; généralement il le conserve dans l'espoir qu'il lui sera un jour utile; pour cette raison, il met cette

(1) PATAILLE, 89, 43, Cour de Paris, 9 août 1888, aff. Foulques d'Agoult c. Salomon.
SAUVEL : *Propriété artistique en photographie*, p. 99.
DAVANNE : *Propriété du type*, p. 6.

(2) *Moniteur de la photographie*, 1896, p. 321.
Journal des photographes, 1897, p. 231, art. de M. LÉON VIDAL.

mention au bas des épreuves : « tous les clichés sont conservés. »

Cette remise, du reste, pourrait léser considérablement le photographe dans ses intérêts en faisant découvrir les procédés qu'il emploie et en permettant de multiplier à l'infini les exemplaires sans son intervention.

On peut distinguer dans un cliché deux éléments : les matériaux employés et l'image. L'artiste est bien propriétaire des matériaux, il l'est aussi de l'image considérée en elle-même ; cette image constitue en même temps une œuvre artistique entraînant le droit de reproduction qui appartient au photographe. La personne représentée a le droit d'empêcher la divulgation de ses traits. L'artiste se trouve donc détenteur d'une image dont il n'a pas la libre disposition, puisqu'en usant de ce cliché il irait à l'encontre du droit de la personne dont il a fixé le visage.

Le photographe peut garder ses clichés ou les détruire. Il peut les vendre comme constituant son fonds de commerce ; mais il n'a pas la faculté de céder à une personne étrangère chaque cliché isolément.

On s'est demandé si le client pouvait exiger la destruction du cliché.

M. Sauvel (1) pense que le photographe a le droit de conserver tous les clichés qu'il a produits.

Lorsqu'une personne va chez un photographe, ce dernier, pour augmenter ses chances de succès, prend un certain nombre de clichés dont il tire un spécimen qu'il envoie au client. Celui-ci choisit les épreuves les plus belles pour en demander plusieurs exemplaires. Les clichés, approuvés par le client ou ceux non acceptés par lui, sont gardés par l'artiste. Dans le cas, où aucune épreuve n'est jugée satisfaisante, le client doit indemniser l'artiste de la perte de son temps.

M. Davanne (2), au contraire, accorde au client le droit

(1) SAUVEL : *Propriété artistique en photographie*, p. 26.

(2) DAVANNE : *De la Propr. du type*, p. 7. *Bull. Ass. litt. artist. intern.* Comptendu, Congrès 1896.

d'exiger la destruction de tous les clichés; ce qui pourrait corroborer cette opinion, c'est que le client a été de bon gré poser chez le photographe; l'œuvre n'existe que par la volonté du client.

On doit trancher cette question d'après les circonstances. La conservation du cliché par le photographe étant d'un usage constant, fait présumer que le client a accepté qu'il le gardât, il ne peut revenir sans motifs sérieux sur ce consentement tacite; mais si le photographe avait violé le contrat, en tirant des épreuves non autorisées ou en cédant le cliché à un tiers, le client aurait le droit de demander la destruction de l'image.

Dans ces diverses hypothèses, le photographe resterait bien toujours propriétaire de la matière, (c'est-à-dire du verre ou de la pellicule), mais il serait obligé de faire disparaître l'image.

Il a été jugé que « lorsqu'un couturier, à raison d'un projet de publicité, a laissé photographier dans ses salons un groupe d'essayeuses, le photographe n'a pas le droit, si le contrat de publicité ne s'accomplit pas, de tirer des épreuves et des clichés, et de les exposer même sous un titre fantaisiste. Il appartient dans ce cas au tribunal, sur la demande des essayeuses qui ont servi de modèle et du couturier d'ordonner la destruction des épreuves et des clichés (1). »

On pourrait à la rigueur accorder le droit de faire détruire le cliché à la personne qui, ayant commandé un portrait, n'en aurait reçu qu'une épreuve absolument défectueuse qu'elle aurait refusée, mais encore ce droit est-il, à notre avis, contestable.

Les termes de la Convention forcent quelquefois le photographe à livrer le cliché pour un prix déterminé; dans ce cas, la propriété artistique appartient à l'acheteur (2). Ces faits sont très fréquents entre les éditeurs et les photographes pour obtenir des planches pour l'impression.

(1). PATAILLE, 1897, p. 137, Trib. civ. Seine, 30 avril, 1896 aff. Rouff.

(2) PATAILLE, 66, p. 353, Paris, 11 avril 1866. PATAILLE, 76, p. 103, Paris, 16 mars 1896.

D. P. 64. 2. 213. Paris, 5 décembre 1864. D. P. 1890. 2. 243, Paris, 28 janv. 1889

Le droit d'empêcher la vulgarisation de ses traits par une vente ou par une distribution même gratuite est absolu et perpétuel; par conséquent, il ne s'éteint pas par le laps de cinquante ans après la mort de la personne représentée.

C'est ce que décide la jurisprudence (1); le tribunal de la Seine (1^{re} Chambre, affaire Félix contre O'Connel et Bertsch) déclare que « nul ne pouvait, sans le consentement formel de » la famille, reproduire et livrer à la publicité les traits d'une » personne sur son lit de mort quelle qu'ait été la célébrité » de cette personne, et le plus ou moins de publicité qui se » soit attachée aux actes de sa vie, que le droit de s'opposer » la reproduction est absolu et qu'il a son principe dans le » respect que commande la douleur des familles, et qu'il ne » saurait être méconnu sans froisser les sentiments les plus » intimes et les plus respectables de la nature et de la piété » domestique.... »

La Cour d'appel (2), le 9 août 1888, statuait « que le droit du » photographe sur le cliché est étroitement limité, que la » nature du contrat aussi bien que les convenances sociales » exigent qu'il ne puisse en faire aucun usage sans le consentement de la personne dont les traits sont reproduits, que » le droit du client à cet égard est absolu. »

S'inspirant des mêmes motifs, plus récemment, le tribunal de la Seine (3) reconnaissait « que si, en droit, le cliché photographique du portrait d'une personne ne devient pas la » propriété de cette dernière et appartient au photographe » qui, ne s'étant engagé qu'à livrer un certain nombre » d'épreuves, n'a jamais entendu fournir à son client le moyen » d'en reproduire lui-même un nombre indéfini, la nature du » contrat et les convenances sociales les plus élémentaires » exigent que le photographe ne puisse faire de ce cliché aucun

(1) SAUVEL, p. 99.

(2) PATAILLE, 89, 43. Arrêt de la Cour de Paris, Foulques d'Agoult, 9 août 1888.

(3) SAUVEL, *ibid.* app. XIV, p. 114.

PATAILLE, 97, p. 142, Trib. de la Seine, 1^{re} Chambre, 31 décembre 1896, aff. Level c. Hachette et Reutlingen.

” usage sans le consentement formel et préalable de la personne dont les traits sont reproduits; alors surtout qu’il s’agit de simples particuliers dont la vie et la personnalité n’appartiennent à aucun degré à la publicité, le portrait n’offre d’intérêt que pour celui qu’il représente, pour sa famille et ses amis, qu’il doit être réservé à l’intimité et qu’on ne saurait, en dehors du consentement de celui auquel il appartient, le livrer à tous sans froisser, dans l’état de nos mœurs nationales, les sentiments les plus délicats et les plus respectables; ces règles doivent être plus strictement appliquées encore dans le cas où il s’agit du portrait d’une jeune fille ou d’une femme.... ”

Les nombreuses et importantes décisions que nous venons de rapporter confirment la doctrine que nous avons développée : le photographe ne peut se servir d’un cliché représentant la physionomie d’une personne qu’avec son consentement. Cette autorisation peut être formelle, telle serait la permission accordée par le client ou après son décès par la famille “ de reproduire en divers formats le portrait primitif qui a été fait ou de le vendre à son profit (1). ”

Cette autorisation peut aussi être tacite; c’est ce qui arrive lorsqu’on constate que l’artiste n’a reçu aucune rétribution de son travail et qu’il a même livré des épreuves pour rien. Dans ce cas, on admet que le photographe a pensé se dédommager de ses peines et de ses dépenses par la concession du droit de vendre au public des épreuves (2).

Deux clientèles, en effet, se présentent chez les photographes.

La première se compose des personnes qui posent, qui commandent quelques épreuves, après s’être mises d’accord sur le prix. Ces clients laissent bien le photographe propriétaire des clichés que celui-ci conserve pour le cas d’une com-

(1) SIREY, 1890. 2. 241. Cour de Lyon, 8 juillet 1887, aff. Roger.
D. P. 58, 3. 62. *Ordonn. des réfères*, 11 avril 1855.
PATAILLE, p. 60, 169.

(2) SIREY, 1868. 2. 41. Cour de Paris, 25 mai 1867, aff. Alex. Dumas c. Liebert.

mande postérieure, mais ils ne lui reconnaissent pas le droit de reproduire et d'exposer la représentation de leurs traits.

Des hommes politiques, des écrivains, des acteurs constituent l'autre clientèle, ils viennent dans l'atelier, le plus souvent sur l'invitation du photographe posent de diverses manières, reçoivent des épreuves qu'ils ne paient pas ou pour lesquelles ils donnent un prix de faveur, puis ils se retirent sachant fort bien que le photographe ne sera rémunéré de son travail que par la vente d'épreuves semblables.

Cette autorisation tacite a-t-elle le caractère d'une concession définitive, perpétuelle du droit de publier le portrait ou peut-elle être révoquée ?

La Cour de Paris en 1867 (1), déclare qu' « on ne peut voir »
« raisonnablement dans le consentement tacite une conces- »
« sion définitive et perpétuelle du droit de publier les portraits »
« photographiques et que, pour établir une telle aliénation, il »
« faudrait une convention formelle et non une tolérance dont »
« la mesure reste toujours à la disposition de celui qui la »
« consent. Mille circonstances, en effet, peuvent rendre impos- »
« sible la continuation de cette tolérance, l'effet même de la »
« publication peut avertir celui qui l'a permise, qu'il a oublié »
« en l'autorisant le soin de sa dignité, lui rappeler que si la »
« vie privée doit être murée dans l'intérêt des individus, elle »
« doit l'être aussi souvent dans l'intérêt des mœurs et du res- »
« pect que chacun doit à l'opinion publique. »

L'opinion de la Cour, sous-entendant que l'autorisation formelle était nécessaire pour une aliénation définitive et perpétuelle, a été critiquée par l'annotateur de Sirey : « La loi, dit-il, »
« qui ne veut pas que l'on puisse engager sa personne pour »
« un temps illimité, a-t-elle donc pu permettre que l'on livrât »
« à tout jamais la représentation de sa personne ? La préten- »
« tion qu'aurait un photographe de disposer indéfiniment du »
« visage d'autrui, serait contraire au droit sacré et inaliénable »
« que chacun a sur soi-même. » Par conséquent, tout consentement devrait être considéré comme une simple tolérance

(1) S. 68. 2. 41. Cour de Paris, 25 mai 1867, aff. Alex. Dumas c. Liebert, note.

que cette personne aurait toujours le droit de révoquer à sa volonté, sauf indemnité ; mais dans le cas où une autorisation formelle aurait été obtenue par le photographe, les tribunaux pourront apprécier selon les circonstances si le retrait de cette permission, par la personne elle-même ou après son décès par la famille, repose sur un intérêt sérieux et légitime ou, s'il n'a pas été au contraire, inspiré par une pensée de spéculation.

L'autorisation tacite ou formelle peut donc être retirée à toute époque, à charge de dommages-intérêts s'il y a lieu. Pour évaluer ces dommages-intérêts on peut prendre, comme base, les déboursés que le photographe a effectués et les profits qu'il avait l'espoir de retirer de la vente d'un certain nombre d'épreuves.

Quelques difficultés peuvent se présenter dans la pratique : une personne faisant partie d'un groupe conserve le droit d'interdire l'exposition, la vente du portrait sauf à indemniser le photographe, si cette prohibition vient léser un droit résultant d'une permission antérieurement accordée et retirée prématurément. Mais, dans ce cas, l'artiste a la faculté de continuer la publication en supprimant la physionomie de la personne qui réclame.

On a quelquefois résolu cette question en décidant que telle composition artistique, où figure un auteur dans un costume de théâtre entouré de plusieurs personnages, n'a pas de caractère suffisamment précis pour permettre à l'acteur d'interdire le tirage des épreuves (1).

Nous venons d'examiner quels sont les droits de la personne représentée, il nous faut indiquer brièvement quels sont les droits du photographe à deux points de vue principaux :

1° Le photographe, qui a fourni une épreuve à une personne, peut-il s'opposer à ce qu'elle le fasse reproduire ou agrandir par un autre photographe ?

2° Le photographe a-t-il un droit illimité de prendre ses sujets où bon lui semble ?

(1) PATAILLE, 88. 236, Arrêt de la Cour de Paris, 8 juillet 1887, aff. Romain c. Chalot.

1° C'est certainement porter atteinte au droit de l'artiste que de reconnaître dans tous les cas à la personne qui a commandé son portrait, la faculté de le faire reproduire soit en l'agrandissant soit en le réduisant.

Le client peut reproduire lui-même par le dessin, par la peinture, par la photographie, l'épreuve qui lui a été livrée à la condition que ce soit pour son usage personnel, mais du jour où il vendrait ou exposerait son travail, il y aurait contrefaçon et par conséquent il tomberait sous l'application de la loi du 19 juillet 1793. C'est la portée qu'il faut accorder à la mention inscrite au bas des épreuves : « Reproduction interdite (1). »

Le possesseur d'une photographie peut-il charger un tiers de lui faire un agrandissement ou une réduction ?

Il n'y a pas violation de la loi de 1793, si l'agrandissement a été exécuté pour un usage exclusivement personnel. Il n'en est plus ainsi s'il y a eu vente, exposition, tirage à de nombreux exemplaires, dans ces cas il faut reconnaître qu'il y a contrefaçon.

M. Ladrey, dans une communication à la Chambre syndicale de photographie de Paris, s'exprimait ainsi : « Le cliché restant toujours notre propriété, nul ne peut avoir le droit, à moins que ce soit pour son usage personnel, d'en tirer des reproductions dans un but commercial sans autorisation préalable (2). »

La personne photographiée n'a pas un droit de propriété artistique, mais le droit bien différent d'interdire au photographe de tirer des épreuves pour d'autres que pour elle.

Le photographe est propriétaire du cliché, il a qualité pour faire des agrandissements des épreuves dont il est l'auteur, il a donc le pouvoir de poursuivre ceux qui violeraient son droit sans que le client puisse s'y opposer.

Il y a deux actions parallèles, l'une appartenant au photographe, basée sur la propriété artistique, l'autre fondée sur

(1) SAUVEL, p. 33.

(2) *Journal des Photographes* 1894, p. 116. LADREY.

le droit que possède toute personne sur la reproduction de ses traits qui, faite avec l'autorisation du client, n'a pour effet que de mettre les contrefacteurs à l'abri de son action personnelle à laquelle il renonce, mais l'action de l'auteur du cliché subsiste.

Le photographe peut poursuivre les reproductions faites d'après son œuvre, que ce soit une peinture, un dessin, sans qu'il y ait lieu de s'occuper des changements de détail, mais la preuve du fait incriminé sera bien difficile à administrer, car le peintre, le dessinateur n'auraient qu'à faire poser le modèle pour échapper au délit.

2^o La seconde question que nous devons examiner est celle de savoir quelle est l'étendue du droit de prendre des photographies ?

Certains amateurs braquent leur objectif sur tout ce qui peut les intéresser. Ils recherchent surtout les situations grotesques, une dame sortant du bain ou ayant le mal de mer. M. Francisque Sarcey ne fut pas épargné ; un jour, il vit à Royan, dans toutes les mains, sa photographie le représentant sortant du bain dans un maillot aux raies rouges. Il se vengea en publiant dans un journal un article contre les photographes, réclamant une disposition pénale contre un pareil procédé (1).

M. Bignon rapporte que le docteur Miethe de Berlin s'occupant des agissements « de certains amateurs qui fréquentent
« les plages pour saisir les charmes ou les imperfections plastiques des baigneurs, demande que, si l'on imprimait une
« nouvelle édition du Manuel de la civilité puérile et honnête,
« il faudrait y insérer un chapitre spécial qui commencerait
« ainsi : « Quiconque moleste ou offense ses concitoyens au
« moyen du noble art de la photographie, ou quiconque met à
« profit l'embarras de sa victime pour la *portraicturer* frauduleusement sera qualifié d'être répugnant de première classe
« (*gesells thaftliches Ekel ersten Ranges*). Quiconque commet
« ce délit de manière que sa victime, ayant connaissance du

(1) *La Photographie*, décembre 1892, n^o 10. Conférence, Bains de mer et instantanées.

fait, en soit effrayée, cesse d'être un homme du monde.
· Quiconque, enfin, pour un cliché représentant une personne
· dans une posture blessante pour la vue, montre ou vend
· l'épreuve ainsi obtenue, sera qualifié d'être abominable (1)... »

Le même docteur désire que les autorités publiques puissent empêcher tout photographe d'opérer lorsqu'il y a indiscretion ou grande probabilité que le modèle n'autorise pas de le prendre.

La loi allemande (2) défend aux photographes d'exposer et même de conserver une épreuve d'une personne sans son consentement.

En France, il n'y a pas de loi sur ce sujet; il est certain qu'il est permis de regarder les passants, de graver leurs traits dans la mémoire pour faire chez soi, de souvenir, leur portrait, ou même de crayonner en pleine rue quelque physionomie sympathique ou originale.

Reconnaissant ce droit, on doit considérer l'objectif de l'appareil photographique comme un œil qui enregistre ce qu'il a vu et qui le traduit sur le cliché.

La plage, les rues, les places, les monuments font partie du domaine public; mais il ne faut pas ranger comme dépendance du domaine public, une personne qui se trouve dans un endroit fréquenté.

Dans les vues qu'il a prises, le photographe s'est proposé ou de représenter le lieu public sans s'inquiéter des personnes qui pouvaient s'y rencontrer; c'est ce qui se passe tous les jours dans l'exhibition des principales curiosités d'une ville; ou de montrer sur sa plaque sensible une personnalité. Dans ce dernier cas, il peut y avoir abus ou même quelquefois offense pour la même raison qu'il est inconvenant de regarder fixement dans les yeux un individu.

La personne lésée peut invoquer la loi du 5 avril 1884 (art. 168), qui a abrogé l'art. 13, titre XI de la loi des 16-24

(1) *Revue viennoise*, septembre 1892 (Dr Miethe), rapporté dans *Paris-photographe*, 30 octobre 1893, n° 10.

(2) *Loi allemande* du 10 février 1876, Bigeon, *La Photographie et le Droit*, p. 174.

août 1790 en reproduisant presque complètement ses termes dans l'art. 97, titre III. « L'autorité municipale, en vertu de
» la mission qui lui appartient de veiller au maintien de
» l'ordre dans les lieux publics, a le devoir d'intervenir
» toutes les fois que quelqu'un use de son droit de manière
» à gêner celui des autres. » Voici du reste cet art. 97 de la loi de 1884 : « La police municipale a pour objet d'assurer le
» bon ordre, la sûreté et la salubrité publiques. Elle comprend
» notamment :

« 1° Tout ce qui intéresse la sûreté et la commodité du
» passage dans les rues, quais, places et voies publiques....

« 2° Le soin de réprimer les atteintes à la tranquillité
» publique... et tous actes de nature à compromettre la tran-
» quillité publique.... »

Si l'abus renfermait un outrage, il faudrait appliquer la loi du 17 mai 1819 qui a été modifiée par la loi du 25 mars 1822 relative à la répression et à la poursuite des délits commis par la voie de la presse ou par tout autre moyen de publication. On pourrait aussi recourir soit à la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse (art. 29 et suivants) soit à la loi du 2 août 1882 ayant pour objet la répression des outrages aux bonnes mœurs.

En dehors de ces cas où un délit peut se produire par un concours de circonstances, il est permis de prendre des vues où se trouveront forcément des passants, autrement on ne pourrait plus rien photographier; il n'y aurait plus dès lors de scènes intéressantes : des bergers dans les prairies, des laboureurs faisant la moisson, des pêcheurs à leurs occupations : parce qu'à chaque instant des personnes auraient la faculté de poursuivre devant les tribunaux les artistes qui les ont représentées.

Il faut conclure que cette question est avant tout une affaire de politesse et de convenance : avant d'imprimer les traits d'une personne sur une plaque il est utile de lui demander son autorisation, surtout si l'on désire utiliser le cliché. Cette manière d'agir fera éviter bien des difficultés qui peuvent sur-

venir entre les passants et l'amateur ; en effet, bien des gens, à cause de leur caractère public ou pour des motifs personnels, tiennent à ne pas laisser à la postérité leur image prise dans certaines circonstances. Par conséquent, nous croyons qu'il faut reconnaître aux passants le droit de s'opposer à ce qu'on les photographie même instantanément ; quant aux individus qui ont été croqués sans avoir manifesté leur volonté (1) rien n'empêche l'artiste de tirer de ce cliché des épreuves pour son usage personnel, car la loi du 19 juillet 1793 n'interdit que la vente et la distribution.

En poursuivant l'étude des droits que possède l'auteur sur son œuvre nous sommes amené à nous demander si l'artiste a la faculté de céder la propriété de ses œuvres futures.

Nous voyons facilement l'avantage d'un pareil contrat qui enlèverait aux artistes les préoccupations de vendre leurs œuvres.

L'artiste peut céder une œuvre avant qu'elle existe, c'est ce qui se passe en cas de travail commandé. L'engagement pris ne constitue pas une vente, mais une simple obligation de faire se résolvant en dommages intérêts (article 1142, C. civ.) : ainsi Rosa Bonheur, qui avait refusé de livrer un tableau commandé, ne fut condamnée qu'à payer des dommages intérêts (2). En conséquence l'œuvre reste la propriété de l'artiste jusqu'au jour de sa livraison et ne peut sortir de ses mains sans sa volonté. Au cas où le peintre ne consent pas à se séparer de son tableau, il ne peut être condamné qu'à rembourser le prix, s'il l'a déjà reçu, avec les intérêts, au jour du remboursement, mais non à la remise du tableau (3).

La commande n'est qu'une sorte de cession anticipée laissant par conséquent à l'artiste tous les droits qui n'ont pas été l'objet de la cession.

(1) BREDIF : *Étude théorique et pratique de la protection des œuvres photographiques*, p. 40.

(2) PATAILLE, 66. 385, Paris, 4 juillet 1865.

(3) PATAILLE, 1897. 328. Paris, 2 décembre 1897. D. P. 98. 2. 465. 1900. 1. 497, aff. William Eden c. Whistler.

L'architecte travaille presque toujours sur commande, il ne se dépouille pas, pour cela, de sa propriété artistique sur l'édifice.

Dans cette cession d'œuvre future, l'artiste peut abandonner le droit de reproduction sur son travail et peut renoncer à tous ses droits, de telle sorte que le cessionnaire pourra se faire passer pour le véritable auteur de l'œuvre. Une pareille convention se rencontre souvent en matière d'inventions industrielles, où l'ouvrier peine pour son patron à la recherche d'un procédé après avoir pris l'engagement de n'en jamais revendiquer l'honneur et le profit. En matière de beaux-arts, la fiction est plus forte, en effet l'œuvre porte avec elle la personnalité de son auteur, cependant une semblable clause existe, ainsi l'artiste, sous le nom duquel paraît une épreuve photographique, est considéré comme l'auteur sans s'inquiéter de ceux qui, dans l'atelier ou dans le laboratoire, lui ont prêté un concours plus ou moins précieux. N'en est-il pas toujours ainsi, et forcément, pour les œuvres que l'État, une Académie, une société entreprennent et pour lesquelles, ils sont désignés comme auteurs (1).

La cession présente le caractère d'un contrat aléatoire : on tient compte de la vie de l'auteur pour déterminer le droit du cessionnaire. On sait qu'en matière d'assurance sur la vie, le suicide de l'assuré, dégage l'assureur de toute obligation. Le cessionnaire d'une œuvre d'art, peut-il, à la suite du suicide du cédant, déclarer que la chose a péri en partie et qu'il a le droit de demander la résiliation ou la réduction de ses engagements ?

Le cessionnaire reste en possession du droit qui lui a été conféré, aussi longtemps que l'auteur est en vie, et après sa mort, pendant une période de cinquante ans, sans se demander si l'auteur a laissé des héritiers ou si ces derniers sont décédés avant l'expiration de ce délai.

La loi, pour en décider ainsi (article 1, loi 1866), a pris en considération l'aliénation de l'œuvre ; si on avait accordé au

(1) PATAILLE, 1894, p. 52, note 1.

cessionnaire un droit dépendant de la vie de l'auteur, l'incertitude, qui en serait résulté, aurait mis obstacle à toute transaction honorable. Par conséquent, le cessionnaire peut toujours compter sur une période de cinquante ans, généralement bien suffisante pour tirer de l'œuvre une grande partie des bénéfices qu'elle est susceptible de donner; aussi, doit-on reconnaître que le suicide de l'auteur n'influe en rien sur le contrat.

Il faut remarquer aussi que l'absence de prix dans une cession n'enlève pas toujours à cet acte, le caractère de contrat à titre onéreux : bien souvent des artistes peu fortunés cèdent le droit de reproduction à des éditeurs sans contribuer en aucune façon aux chances de l'entreprise. Ces auteurs espèrent ainsi se faire connaître, ce qui leur permettra plus tard de bénéficier de la renommée qu'ils auront acquise.

3° L'artiste peut, au lieu de céder à un tiers son droit, en faire bénéficier le domaine public, dès lors il n'a plus sur l'œuvre aucun droit exclusif et tout le monde pourra la reproduire.

Nous avons examiné les divers actes que l'auteur pouvait accomplir. Il a les mêmes droits qu'un propriétaire d'une maison, ce dernier peut la louer, en céder l'usage, la laisser visiter si elle renferme des curiosités, consentir à en partager les avantages sans la céder en totalité à d'autres, de même le propriétaire d'une œuvre d'art peut se complaire à l'exposer ou à la soustraire à tous les autres regards, il peut donner son œuvre, en faire participer tous les amateurs des beaux-arts en l'abandonnant au domaine public.

Nous croyons utile de préciser quelques points touchant la cession, les formes et les preuves de la cession, la capacité des parties, les droits et les obligations réciproques de l'auteur et du cessionnaire.

§ I. — Formes et preuves de la cession.

Aucune forme n'ayant été établie par la loi, on doit appliquer le droit commun et décider que le seul accord des volontés suffit pour opérer la cession. (Article 1110, C. civ.)

Pour la cession d'une œuvre produite en collaboration, il suffit de l'autorisation de l'auteur apparent si le cessionnaire est de bonne foi, dans le cas contraire, il faudrait l'autorisation de tous ceux qui y ont travaillé.

La preuve du contrat se fera d'après les modes ordinaires, (article 1315), par témoins, (article 1341), par écrit (acte notarié, acte sous seing privé, simple lettre), (article 1317), par serment.... Ces dispositions sont différentes de celles prescrites par la loi du 5 juillet 1844, sur les brevets d'invention, qui ordonne que la cession ait lieu par acte notarié (article 20), et qu'elle soit enregistrée dans les préfectures pour être, de là, transmise au Ministère du commerce et être publiée par les soins du gouvernement (article 21).

Dans le cas, où il y aurait eu plusieurs cessions du même droit à différentes personnes, la plus ancienne est seule valable ; nul ne peut transmettre plus de droit qu'il n'en a, le cédant s'est dépouillé de sa propriété dès le premier contrat, le second cessionnaire n'a en réalité rien acquis, mais si celui-ci a ignoré la précédente convention, en arguant de sa bonne foi, il pourra repousser une action en contrefaçon, et exercer un recours contre son vendeur.

Cependant, d'après l'article 1328 du C. civ., les actes sous seings privés n'ont date certaine « contre les tiers, que du jour où ils ont été enregistrés.... » Si le second cessionnaire, qui est incontestablement un tiers à l'égard du premier, a pris la précaution de faire enregistrer la cession, alors que ce dernier n'a pas rempli cette formalité, la seconde cession doit être préférée (1) ; mais il faut que le second cessionnaire

(1) D. P. 1835. 1. 438, Cour de Cass. 27 mars 1835, aff. Hacquart.

soit de bonne foi, c'est-à-dire qu'il ait ignoré le premier contrat, autrement la formalité qu'il a accompli serait frauduleuse. De plus, cet article 1328 C. civ. ne s'appliquerait plus au cas où les cessionnaires seraient des commerçants, car la jurisprudence admet que cet article n'est pas rigoureusement applicable en matière commerciale. Il appartiendrait donc au juge de statuer ici d'après les présomptions et les circonstances du fait (1).

La possession d'une planche gravée, d'un cliché photographique n'est pas une preuve de la propriété de l'œuvre au profit du détenteur, il peut, en effet, y avoir eu vol, dépôt ou mandat, mais cette possession n'en constitue pas moins une sérieuse présomption.

S'inspirant de ce qui existe dans les pays étrangers : Angleterre, Italie, Espagne, Russie, Portugal, on avait proposé aux divers Congrès de Bruxelles 1858, d'Anvers 1877, de Paris 1878, de prouver par un enregistrement les cessions successives de la propriété artistique. Cette formalité fut repoussée aussi bien pour la constatation des cessions que pour celle de l'existence de la propriété artistique.

§ II. — De la Capacité requise en matière de cession.

Un incapable peut être auteur ; il peut s'occuper de sculpture, de peinture, de photographie... il conserve sur son œuvre certains droits tout à fait personnels qu'on ne peut pas lui retirer ; il est seul juge de savoir si son œuvre peut être exposée, mais lorsqu'il s'agit de faire des actes qui touchent à des intérêts pécuniaires, il faut que son représentant légal intervienne. Le père remplacera son enfant mineur lorsqu'il faudra passer des traités avec des éditeurs, le mari assistera sa femme pour céder l'œuvre, il lui donnera l'autorisation de la publier car il est le gardien de l'honneur de sa femme,

(1) S. 89. 2. 115, Alger, 18 février 1888.

de la réputation du nom qu'elle porte; mais, si le mari venait à refuser son consentement, la femme aurait le droit de s'adresser à la justice (article 219, C. civ.).

Le tuteur, ayant la garde de la personne et l'administration des biens du mineur, pourra s'opposer à la cession ou à l'exhibition de l'œuvre dont son pupille est l'auteur. Dans le cas exceptionnel où la garde et l'administration ne sont pas réunies sur la même tête, nous croyons que l'autorisation de la personne chargée de la garde suffirait dans le cas où la publication n'entraînerait aucune dépense, mais qu'il faudrait l'autorisation des deux personnes dans le cas où il y aurait une atteinte possible à la fortune du mineur.

Le tuteur, pour la cession de l'œuvre, bien incorporel, doit observer la loi du 27 février 1880 : article 1^{er}. « Le tuteur ne » pourra aliéner, sans être autorisé préalablement par le » conseil de famille..., et autres meubles incorporels quel- » conques appartenant au mineur ou à l'interdit. Le conseil de » famille, en autorisant l'aliénation, prescrira les mesures » qu'il jugera utiles. »

Le mineur émancipé échappe au droit de garde, mais il tombe sous l'article 482, C. civ. « Il ne pourra même recevoir » et donner décharge d'un capital mobilier sans l'assistance de » son curateur qui, au dernier cas, surveillera l'emploi du » capital reçu. » De plus « le mineur émancipé au cours de la » tutelle, même assisté de son curateur, devra observer pour » l'aliénation de ses meubles incorporels » les formes prescrites par la loi de 1880 (article 4), à l'égard des mineurs non émancipés. Le mineur émancipé par le mariage n'est pas soumis à ces dispositions.

« L'interdit est assimilé au mineur pour sa personne et » pour ses biens : les lois sur la tutelle des mineurs s'appli- » queront à la tutelle des interdits. » Article 509, C. civ.; par conséquent, l'interdit ne peut passer un contrat avec un éditeur pour la publication de ses œuvres qu'avec le concours de son tuteur, mais ce dernier n'a pas le droit de livrer à la publicité une œuvre que l'interdit désire conserver cachée;

cependant, lorsqu'il s'agit de faire une nouvelle édition d'une œuvre, il faut reconnaître au tuteur le droit de traiter avec l'éditeur sous peine d'être accusé d'avoir mal administré la fortune de l'interdit.

On applique les mêmes règles à l'interdit légal à la suite des condamnations judiciaires.

Aux termes de l'article 513, « le prodigue ne peut ni plaider, ni transiger, ni emprunter, ni recevoir un capital mobilier et en donner décharge, ni aliéner, ni grever leurs biens d'hypothèques sans l'assistance d'un conseil judiciaire qui leur est nommé par le tribunal. » De cette incapacité résulte bien, suivant nous, la nécessité pour le prodigue, pourvu d'un conseil judiciaire, de ne céder sa propriété artistique qu'avec l'assistance de ce conseil.

M. Pouillet (1) hésite à admettre cette solution dans les cas où l'intérêt des créanciers ne se trouve pas en jeu. En effet, dit-il, le conseil « pourra-t-il empêcher l'artiste de donner ses tableaux, ses dessins, s'il lui plaît d'en faire cadeau à ses connaissances ? Est-ce que le conseil judiciaire pourra intervenir pour empêcher ce genre de prodigalités ? Les pourra-t-il critiquer ? Pourra-t-il obliger les amis du prodigue à rendre les dessins qu'ils auront reçus ou à en payer le prix ? Si le prodigue peut ainsi donner à tort et à travers ses œuvres, comment ne pourrait-il pas les céder même à des prix qui paraîtront déraisonnables à un conseil judiciaire. En tout cas, si le principe existe en droit, en fait il recevra plus d'une atteinte qu'on ne peut empêcher. »

M. Vaunois (2) répond que « le don d'un tableau n'implique pas nécessairement l'abandon du droit de reproduction, qui resterait au prodigue et demeurerait soumis aux règles ordinaires. En outre, de ce que certains faits échappent à l'empire de la loi, il ne s'ensuit pas qu'elle soit toujours inapplicable. Le prodigue cédera ses tableaux de la main à

(1) POUILLET : *Traité de la prop. litt. et artist.*, n° 266, p. 284.

(2) VAUNOIS, p. 283.

” la main, mais quand on discutera les clauses d’une cession, le conseil sera dans son rôle en intervenant : ou alors
” généralisant le raisonnement, il faudrait supprimer même
” l’incapacité du mineur qui peut aussi malgré son tuteur
” donner son dessin ou semer en route l’argent qui garnit
” ses poches. ”

§ III. — Droits et obligations réciproques de l’auteur et du cessionnaire.

Le cédant a les mêmes obligations que le vendeur ; or l’article 1603 nous dit que le vendeur “ a deux obligations
” principales, celle de délivrer et celle de garantir la chose
” qu’il vend. ”

L’obligation de délivrer est une obligation de faire, qui en cas de non exécution, se résout en dommages intérêts à moins qu’il n’existe un moyen de forcer le vendeur à exécuter son obligation, alors les tribunaux pourront et devront l’employer.

La mort de l’auteur n’a aucune influence sur le contrat. L’obligation de livrer passe à ses héritiers dans le cas où l’œuvre est complètement terminée ; mais lorsque l’auteur décède au cours de l’exécution, il faut distinguer si les matériaux nécessaires pour achever l’œuvre existent, alors les héritiers devront les remettre à un artiste de leur choix pour le terminer, mais si les documents indispensables pour terminer l’œuvre manquent, alors le contrat peut être rompu. Le cessionnaire pourra, dans certains cas, avoir droit au remboursement de ses débours et même à des dommages intérêts.

Quand il s’agit d’une gravure, d’une sculpture, c’est l’œuvre elle-même que l’auteur sera tenu de livrer dans le délai déterminé.

Un éditeur peut s’engager à acheter une œuvre future

(œuvre commandée) et même consentir à prendre toutes les œuvres qu'un artiste viendrait à créer; dans ce dernier cas, il est tenu de les accepter aux conditions convenues, pourvu que ces œuvres nouvelles ne soient pas évidemment inférieures aux précédentes (1).

Un artiste qui a vendu à un amateur un tableau, peut-il en travaillant de nouveau représenter le même sujet ?

Plus une œuvre a de mérite plus elle sera payée cher et plus aussi les droits de l'acquéreur lui seront précieux. De plus, dans les arts la valeur des choses est plutôt en raison de leur rareté qu'en considération de leur utilité, on conçoit facilement que l'acheteur tiendra à ce que l'œuvre, dont il a pris possession, ne puisse pas être répétée par l'auteur. De sérieux motifs sont cependant nécessaires pour enlever à un artiste le droit de se répéter, de se corriger, de se perfectionner dans telle partie de son art, c'est là une faculté dont l'usage est traditionnel. Combien de fois ne vit-on pas un artiste reproduire, avec quelques modifications de détails seulement, un sujet qu'il avait déjà composé, aussi faut-il permettre à l'artiste de reprendre le sujet, de l'étudier à un nouveau point de vue, de produire quelque chose d'analogue pourvu cependant que cette dernière création diffère de la première (2).

Le Congrès de 1878 demandait que, sur cette question, on s'en remette à la sagesse des tribunaux qui appliqueront l'article 1382, C. civ., s'ils le jugent utile.

L'artiste a quelques obligations à l'égard du cessionnaire, il doit garantir l'éditeur de l'éviction de la chose vendue (articles 1626 et 1628 du C. civ.). Ainsi, l'artiste, qui n'a cédé que les droits sur une seule édition comprenant un nombre fixé d'exemplaires, ne pourra pas en faire paraître une nouvelle avant que la première ne soit complètement épuisée. Bien souvent, dans une semblable cession, on détermine un délai, après lequel l'auteur recouvre sa pleine liberté

(1) PATAILLE, 78. 167, Paris, 3 mai 1878, aff. Clesinger.

(2) D. Rep. Prop. litt., n° 415.

d'action. Cependant l'artiste, qui a aliéné une édition de son œuvre, sans exprimer de réserve au sujet du temps, ne doit pas être à la merci de l'éditeur qui l'a achetée. « Celui-ci par » inhabileté, par négligence, par fraude ou mauvais vouloir » en élevant, systématiquement le prix des exemplaires, en » conservant en magasin, caché dans un coin un certain » nombre d'épreuves, ne doit pas pouvoir empêcher l'artiste » de publier une nouvelle édition, réclamée par la confiance » du public ou devenue nécessaire par la rareté de l'ancienne, » aussi dans ces cas les tribunaux auraient sans doute le » droit d'apprécier si le défaut d'écoulement est imputable » à l'éditeur (1).

Ce dernier, de son côté, doit exercer le droit de reproduction que lui a donné l'auteur, car celui-ci a pu compter sur le succès de la vente pour acquérir la gloire. L'auteur a le droit de surveiller la manière dont le cessionnaire s'acquittera de cette obligation; il peut l'empêcher de dénaturer sa pensée et de faire subir à son œuvre des changements. Ce droit de surveillance peut être confié à un tiers par l'auteur, après sa mort, il peut désigner, dans son testament, une personne qui exercera ce droit. L'éditeur ne peut pas supprimer le nom de l'auteur, c'est une conséquence du but que ce dernier poursuit en recherchant avant tout, la renommée; ce droit est réciproque, ainsi l'auteur doit permettre à l'éditeur de mettre son nom sur les reproductions.

L'éditeur doit respecter l'œuvre de l'auteur; cependant, dans quelques cas exceptionnels, il pourra y toucher : ainsi, s'il s'agit d'une carte de géographie où la configuration de certaines contrées, à la suite d'annexions ou de pertes de territoires, a été modifiée, l'éditeur, après s'être adressé au graveur ou dessinateur qui a exécuté ce travail, pourra, en cas de refus de faire les modifications, en prendre la responsabilité; alors l'auteur aura le droit d'exiger que son nom soit supprimé.

Après le décès de l'auteur, l'éditeur reste soumis aux

(1) DALLOZ, 47. 1. 83, la note.

mêmes obligations à l'égard des héritiers, qui deviennent propriétaires de l'œuvre pour une période de cinquante ans et qui peuvent consentir ou interdire les changements.

On a contesté aux héritiers le droit d'autoriser des modifications; l'œuvre, a-t-on dit, après la mort de son créateur doit être respectée de tous. Cette règle serait sans doute fort sage et permettrait d'éviter bien des actes de vandalisme; mais dans notre législation, les héritiers sont propriétaires de l'œuvre et ils ont un droit absolu. De plus, en acceptant cette règle que les œuvres après la mort de leur auteur ne pourraient plus être modifiées, à qui confierait-on le soin de poursuivre les contrevenants? Serait-ce au ministère public ou à des personnes choisies spécialement pour remplir ces fonctions?

La meilleure protection est dans la durée temporaire du droit d'auteur qui, faisant tomber à une époque fixe l'œuvre dans le domaine public, permettra de la rétablir telle qu'elle sortit des mains de son auteur.

Que devient la cession en cas de mort de l'éditeur?

Suivant la règle que la Convention est la loi des parties, si l'auteur a stipulé que la mort de l'éditeur le dégagerait de toute obligation, il n'y a aucune difficulté.

En l'absence de toute clause, on applique l'article 1122 du C. civ. « On est censé avoir stipulé pour soi et pour ses » héritiers et ayants cause, à moins que le contraire ne soit » exprimé ou ne résulte de la nature de la Convention. »

Bien souvent la notoriété de l'éditeur contribue beaucoup au succès de la publication (1), mais souvent le contrat n'a pas été passé *intuitu personæ*: aussi, à moins de convention contraire, il faut admettre que le contrat, intervenu entre un auteur et un éditeur, le lie également vis-à-vis des ayants droit de celui-ci, sauf son droit, en cas d'inexécution, de demander la résiliation avec des dommages-intérêts, s'il y a lieu.

La faillite de l'éditeur exerce-t-elle une influence sur le contrat? On a soutenu que sa faillite, arrivée avant la livraison

(1) D. R. Prop. litt. et artist., n° 305.

de l'œuvre, annulait le contrat, parce qu'il importe beaucoup à l'auteur que la publication de son œuvre soit confiée à un commerçant en crédit plutôt qu'à un autre, qui se trouverait en dessous de ses affaires.

C'est, avant tout, une question d'espèces; on consultera d'abord le contrat, et si ce dernier n'interdit pas de transférer à d'autres la reproduction de l'œuvre, il en résultera que la cession, n'étant pas faite en vue de la personne de l'éditeur, doit profiter à la faillite.

CHAPITRE VII.

DES DROITS DU CONJOINT SURVIVANT, DES HÉRITIERS, DE L'ÉTAT ET DES CRÉANCIERS.

§ I. — Droits du Conjoint survivant.

Pendant la durée de l'association conjugale, les produits pécuniaires de la propriété littéraire et artistique tombent dans la communauté. En est-il de même du droit de propriété artistique ?

On l'a soutenu, l'art. 1401, C. civ., déclare que la communauté se compose de tous les meubles des époux ; le droit de propriété artistique est mobilier. L'exposé des motifs de la loi de 1866 s'était du reste exprimé sur cette question : « Déjà la nature mobilière, qui a été reconnue au droit d'auteur, faisait entrer dans la communauté conjugale non seulement les produits du droit, mais le droit lui-même. » Argumentant des termes de l'art. 1, § 2, de la loi de 1866 « indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur » de ce conjoint du régime de communauté » on a pensé que ce système était passé dans la loi.

S'il en était ainsi, bien des difficultés surgiraient à la dissolution de la communauté ; l'auteur est décédé, le conjoint recueille la jouissance intégrale de son droit (loi de 1866) ; mais si c'est, au contraire, l'auteur qui survit, il ne conserverait en propre que la moitié de sa propriété artistique, l'autre partie passerait aux héritiers de son conjoint.

Ce résultat présente des inconvénients, mais presque toujours on peut y remédier; le notaire, chargé de liquider la communauté, agira de la même manière dans cette circonstance que s'il était question d'un office ministériel, il mettra moyennant une soulte, s'il est nécessaire, la propriété artistique dans le lot de l'auteur.

On a critiqué cette solution : les arguments, sur lesquels elle est fondée, ne sont pas probants : l'exposé des motifs de la loi du 14 juillet 1866 déclare que la nature mobilière du droit d'auteur le fait tomber dans la communauté, c'est admettre ce qu'il faut démontrer. Cette affirmation n'a aucune valeur au point de vue de l'interprétation; le but de la loi consistait seulement à augmenter la durée du droit.

Les termes de la loi de 1866 « indépendamment des droits » qui peuvent résulter en sa faveur du régime de communauté » ne signifient pas que la veuve a un double droit : qu'elle a, comme femme commune, droit à la moitié en pleine propriété du droit d'auteur, et qu'elle a comme usufruitière légale un droit de jouissance sur l'autre moitié : de sorte qu'à sa mort, sa part en pleine propriété passe à ses héritiers, tandis que son usufruit cesse au profit des héritiers du mari qui, nus propriétaires jusque-là, reprennent la pleine propriété du droit du moins pour moitié. Le droit d'auteur se trouverait donc appartenir à deux familles étrangères l'une à l'autre.

Les termes de la loi de 1866 n'ont pas ce sens. Pour en bien comprendre la portée, il faut se rappeler que le décret de 1810 avait accordé le droit de propriété artistique tout entier à la veuve pendant sa vie, à la condition d'être mariée sous le régime de communauté. Le rapporteur et le commissaire du Gouvernement en 1866 n'ont pas cessé de répéter que rien n'était changé à la nature du droit; mais que ce dernier était étendu à tous les régimes matrimoniaux; c'est ce que veut la loi, et désirant insister, elle ne se contente pas de dire « quel que soit le régime matrimonial, elle ajoute, et indépendamment des droits qui peuvent résulter... du régime » de communauté. »

Le droit d'auteur est un droit mobilier, mais d'une nature spéciale qui l'empêche de tomber dans la communauté; en attribuant ce droit tout entier à la veuve, la loi a prouvé clairement qu'elle ne le considérait pas comme un bien de communauté.

Sous l'empire de la loi du 19 juillet 1793, le droit de l'auteur passait à ses héritiers durant un certain temps, la veuve ne succédait qu'à défaut d'héritiers. Dès 1810, le législateur regardait la femme comme « faisant régner l'ordre, ayant peut être apporté l'aisance au foyer (1), » aussi trouvait-il juste de lui accorder l'exercice de la propriété artistique dans les cas où les conventions matrimoniales lui en donnaient la faculté, c'est-à-dire, si elle était commune.

En 1866, on a accordé ce droit quel que soit le régime matrimonial. « Les vertus domestiques, disait le rapporteur, ne peuvent être considérées comme l'apanage de la femme commune à l'exclusion de la femme dotale; » de plus, on remarqua que le rôle de la femme auprès de son mari artiste pouvait être rempli par le mari auprès de sa femme artiste. Le conjoint, quel qu'il soit, n'avait-il pas toujours partagé les triomphes de l'artiste, consolé ses espérances déçues, encouragé ses débuts quelquefois bien pénibles. On a pensé avec raison que l'égalité entre les deux sexes devait exister, et qu'il ne fallait pas « de loi salique dans la république des lettres (2). »

En accordant un droit de jouissance au conjoint survivant on ne faisait que s'inspirer de l'esprit du Code civil. En effet, lors de la discussion de l'art. 767, M. Malleville exprimait son étonnement qu'aucune disposition n'ait été édictée pour le conjoint survivant lorsqu'il était pauvre et ne recueillait pas la succession. M. Treilhard lui répondit que l'article 754, récemment voté, avait accordé au conjoint survivant l'usufruit du tiers des biens; malheureusement cet article ne s'occupait que de l'usufruit du père et de la mère du défunt (3).

(1) D. P. 1866, 4. p. 96, exposé des motifs de la loi de 1866.

(2) D. P. 1864, 4. p. 98. *Rapport* de M. PERRAS.

(3) FLOURENS : *Essai sur la loi du 14 juillet 1866 relative aux droits d'auteur*, p. 68.

La loi du 9 mars 1891, modifiant l'art. 767, § 2, C. civ., reconnaît un droit d'usufruit au profit du conjoint survivant :

« Le conjoint survivant non divorcé qui ne succède pas à
» la pleine propriété, et contre lequel n'existe pas de jugement
» de séparation de corps passé en force de chose jugée, a, sur
» la succession du prédécédé un droit d'usufruit qui est.... »

La loi de 1891 ne porte aucune atteinte au droit spécial établi par la loi de 1866. Ces deux lois doivent s'appliquer cumulativement sans se combiner ou se modifier réciproquement (1).

C'est la solution que présenta au Sénat M. Lacombe : « Les
» deux lois recevront simultanément leur application, c'est-
» à-dire que lorsqu'il s'agira de la succession d'un auteur ou
» d'un artiste pour ce qui concerne la propriété littéraire et
» artistique c'est spécialement la loi de 1866 que l'on appli-
» quera, tandis que pour ce qui concerne le surplus de la
» succession, c'est le Code civil qui réglera la dévolution de
» la succession (2). »

Dans le cas, dont il s'agit, il s'ouvre deux successions distinctes auxquelles l'époux survivant peut se présenter simultanément, celui-ci se trouve par suite dans la même situation que l'héritier qui est appelé à la fois à la succession anormale et à la succession ordinaire (3).

Le décret de 1810 qualifiait de droit de propriété le droit conféré à la veuve, la jurisprudence et la doctrine le considéraient comme un simple droit d'usufruit. La loi du 14 juillet 1866 emploie les expressions de « jouissance légale » dont se sert l'article 543 du Code civil quand il parle de l'usufruit par opposition à la propriété et aux services fonciers. Le rapport nous dit que « ce sont les considérations fiscales et de forme
» qui ont fait mettre ces mots « jouissance légale » à la place
» de celui d'usufruit. » C'était pour éviter le droit d'enregistre-

(1) PATAILLE : *Annales* 1891, p. 338, art. de M. Vaunois.

(2) J. O. 1890, p. 1105, séance de Sénat, 2 décembre 1890.

(3) BOUVIER BANGILLON : *Revue générale*, 1891, p. 536. — CHARDENET : *Des droits de succession accordés par la loi au conjoint survivant*, p. 235. — DE LAYNE : *Revue critique*, 1892, p. 42. — LAMACHE : *Commentaire de la loi de 1891*, n° 89, p. 26.

ment et faire échapper le conjoint survivant à certaines obligations ordinaires de l'usufruit, telles que fournir caution, faire inventaire. Le mot jouissance, employé par la loi de 1866, est synonyme d'usufruit, il a les mêmes caractères et il est soumis aux mêmes règles que lui attribue la loi du 9 mars 1891, il ne constitue pas une réserve et ne peut jamais s'exercer au préjudice des héritiers réservataires, mais il porte sur la totalité des œuvres de l'époux prédécédé.

La loi de 1866, qui reconnaît à la propriété artistique une durée de cinquante années après la mort de l'auteur, est quelquefois moins avantageuse à la femme et aux héritiers que celle de 1854 : en effet, cinquante ans après la mort de son mari, l'épouse survivante perd son droit (loi 1866), tandis que la loi de 1854 lui donnait un droit viager.

Cette dernière loi accordait aux héritiers pendant trente ans à partir de la mort de la veuve un droit de propriété artistique, il suffit donc d'après la loi de 1866, que la veuve vive plus de vingt ans pour que les héritiers bénéficient d'un droit d'une durée inférieure à trente ans.

Le conjoint survivant est un usufruitier, il a des droits sur toutes les œuvres d'art, car elles sont considérées comme existantes dès qu'elles se trouvent achevées, il doit administrer en bon père de famille, il peut disposer de son droit de jouissance dans les limites que la loi lui assigne, soit à titre onéreux, soit à titre gratuit (car ce droit est cessible et saisissable), il a la faculté de renoncer à ce droit, mais il n'a pas celle d'aliéner le droit d'auteur lui-même sans avoir le consentement des nus propriétaires.

Il faut aussi décider que le conjoint survivant n'est tenu de payer les dettes et les charges provenant de ce patrimoine qu'*intra vires successionis* sans pour cela être obligé d'accepter sous bénéfice d'inventaire, car tout successeur en usufruit n'est qu'un successeur à titre particulier, qui n'est pas tenu personnellement des dettes de son auteur. Ce qui entraîne forcément une estimation incertaine et difficile du droit d'auteur.

En renonçant à la communauté, la femme conserve son usufruit, qui lui a été constitué par la loi de 1866 à titre de veuve.

Le droit d'auteur pouvant quelquefois former la majeure partie de l'actif de la succession, la loi de 1866, pour ne pas dépouiller complètement les héritiers réservataires, les autorise à opposer au conjoint survivant les règles relatives à la réserve :

« Toutefois, si l'auteur laisse des héritiers à réserve, cette
" jouissance est réduite au profit de ces héritiers suivant les
" distinctions établies par les articles 913 et 915 du C. civ.,
" art. 1, § 3. »

Depuis la loi du 25 mars 1896, la réserve des enfants est réglée par les art. 913, 914 et 915.

Le principe de la réserve, il est vrai, a pour but de limiter la liberté de disposer en cas de donation ou de testament, or ici, il s'agit de réduire une attribution légale. La loi désire empêcher que l'avantage conféré au conjoint survivant ne soit supérieur à celui que la loi assigne aux libéralités ordinaires ; elle préfère les enfants au conjoint, aussi a-t-elle considéré que l'usufruit de ce dernier pouvait empiéter sur la réserve, elle reconnaît, par conséquent, aux héritiers réservataires la faculté de faire réduire l'étendue de l'attribution accordée au conjoint survivant, dans la proportion fixée par les articles 913 à 915, en tenant compte de la valeur de la propriété artistique. La loi du 14 juillet 1866 ne vise pas l'art. 1094 C. civ., ce qui permet aux époux d'augmenter par contrat de mariage ou par testament la quotité disponible entre époux.

« L'époux pourra, soit par contrat de mariage, soit pendant
" le mariage pour le cas où il ne laisserait point d'enfants ni
" descendants, disposer en faveur de l'autre époux en pro-
" priété de tout ce dont il pourrait disposer en faveur d'un
" étranger. Et pour le cas où l'époux donateur laisserait des
" enfants ou descendants, il pourra donner à l'autre époux ou
" un quart en propriété et un autre quart en usufruit, où la
" moitié de tous les biens en usufruit seulement. »

Par conséquent, l'auteur pourra toujours, s'il a des enfants, donner à son conjoint, même dans le cas où la réserve des enfants serait atteinte, où la $\frac{1}{2}$ de la propriété artistique, ou le $\frac{1}{4}$ en propriété et le $\frac{1}{4}$ en usufruit.

L'usufruit accordé par la loi de 1866 prend fin par les causes ordinaires, la mort, la renonciation à l'usufruit,... puis par le divorce qui enlève la qualité d'époux aux conjoints et enfin par les causes mentionnées spécialement par la loi de 1866.

L'auteur peut enlever au conjoint survivant le bénéfice de la jouissance légale par un acte de volonté : en en disposant par acte entre vifs ou testamentaire, en effet, le conjoint n'est pas un héritier réservataire, l'auteur conserve la libre et entière disposition, il peut léguer sa propriété artistique à qui bon lui semble, à ses héritiers, par exemple, s'il a pour eux plus d'affection que pour son conjoint.

« Pendant cette période de cinquante ans, le conjoint... a la » simple jouissance des droits dont l'auteur prédécédé n'a pas » disposé par acte entre vifs ou par testament. » (Loi 1866, art. 1, § 2.)

Le législateur a pensé être l'interprète des intentions de l'artiste en retirant la jouissance du droit d'auteur dans deux autres cas : 1° lorsqu'une séparation de corps a été prononcée contre l'époux survivant; 2° lorsque l'époux survivant a convolé en secondes noces, même s'il n'existe pas d'enfants de l'époux prédécédé.

« Cette jouissance n'a pas lieu lorsqu'il existe au moment » du décès une séparation de corps prononcée contre ce » conjoint; elle cesse au cas où le conjoint contracte un nou- » veau mariage. » (Loi 1866, art. 1, § 4.)

L'auteur, du reste, peut, par testament ou autrement, effacer cette condition résolutoire et accorder cet usufruit au conjoint survivant. Nous avons vu que ce dernier pouvait céder cet usufruit, mais cet acquéreur ne pourra avoir plus de droit que le cédant; par suite, il devra prendre ses précautions contre l'éventualité d'un convol en secondes noces.

Le conjoint, contre lequel existe un jugement de séparation

de corps, peut avoir la pleine propriété des droits de l'auteur, non plus en vertu de la loi de 1866, mais en vertu de l'art. 723 C. civ. lorsqu'il succède à son époux.

§ II. — Droits des Héritiers.

Avant 1810, le droit des héritiers ne prenait naissance qu'au moment où celui de la veuve s'éteignait; depuis lors, le conjoint survivant n'a que l'usufruit, les héritiers de l'artiste ont une nue propriété qu'ils transmettent en cas de décès à leurs propres héritiers.

Si le conjoint survivant jouit de cette propriété pendant cinquante ans, il épuise complètement la propriété artistique reconnue à l'auteur, de sorte que cette nue propriété est réduite à néant.

Mais, si la mort du conjoint survivant se produit avant les cinquante ans depuis le décès de l'artiste, le droit des héritiers de ce dernier se consolide. Jusqu'à cette époque les successeurs n'avaient qu'une nue propriété, ils obtiennent alors la pleine et entière propriété telle que l'avait l'auteur pour le laps de temps qui reste à courir.

S'il y a plusieurs cohéritiers, la propriété artistique leur appartient indivisément; on applique à ces copropriétaires le principe de l'article 815 que nul n'est contraint de rester en indivision.

Dans cette matière, on applique les règles du rapport et, comme il s'agit d'un meuble, le rapport se fera en moins prenant (art. 868, C. civ.), il est du reste raisonnable que celui, qui a pu être investi de la propriété artistique par une disposition spéciale de l'auteur, parce qu'il était considéré comme le plus capable de la bien exercer, la conserve (art. 919, loi du 24 mars 1898).

Si celui qui doit le rapport a vendu le droit, il sera tenu de compter à la succession la fraction du prix de la cession, cor-

respondante au temps pendant lequel le droit reste à courir ; en effet, s'il avait exercé lui-même le droit, il aurait gardé les produits de l'œuvre jusqu'à l'ouverture de la succession.

§ III. — Droits de l'État.

Lorsqu'il n'y a pas d'héritiers, la loi du 14 juillet 1866 n'a pas voulu donner à l'État un droit de succession comme dans le cas de déshérence (art. 713 et 768) ; elle décide que le droit s'éteint et que l'œuvre tombe dans le domaine public :

« Lorsque la succession est dévolue à l'État, le droit exclusif s'éteint sans préjudice des droits des créanciers et de l'exécution des traités de cession qui ont pu être consentis par l'auteur ou par ses représentants. » (Art. 1, loi de 1866, al. fin.).

Le droit exclusif subsiste cependant, même lorsqu'il n'y a pas d'héritiers, au profit des créanciers qui ont pour gage l'œuvre de l'artiste. Cette disposition a été édictée dans l'intérêt de l'artiste pour que les productions de son intelligence servent à faire honneur aux engagements pris par lui pendant sa vie. Si le prix des œuvres vendues pour désintéresser les créanciers dépasse le chiffre des sommes dues, l'excédent retourne à l'État comme successeur de l'auteur décédé.

Ce texte fait aussi une réserve au profit des cessionnaires. Ces derniers ont des droits pendant la vie de l'auteur et pendant cinquante ans après sa mort, cette solution a eu pour but de favoriser les auteurs afin de leur permettre d'aliéner leurs droits plus facilement. Si le prix de cession est encore dû et qu'il n'y ait ni créancier, ni héritier, il revient à l'État, c'est l'application des règles ordinaires (art. 713, C. civ.).

§ IV. — Droits des Créanciers.

Pendant la vie de l'auteur, sa propriété artistique est le gage de ses créanciers, qui pourraient la saisir, la vendre et s'en faire attribuer le prix. La mort n'a pas modifié leurs droits ;

le conjoint survivant et les héritiers n'ont des droits que si l'auteur n'a pas disposé de sa propriété; or lorsqu'il a contracté des dettes, il s'est dépouillé indirectement.

Sous l'ancien régime, il n'en était pas ainsi, M. Vaunois rapporte : « Quand des créanciers avaient saisi entre les mains » des comédiens français la part d'auteur dans les représentations de *Calilina*, un arrêt du Conseil déclara (21 mars 1749) » que les fruits des productions de l'esprit humain étaient » insaisissables, comme les honoraires des avocats et de toute » personne de profession libre. Crébillon, censeur royal, protégé de M^{me} de Pompadour, rival opposé à Voltaire, put, en » face de créanciers affamés réserver, jusqu'à l'âge de quatre-vingt-huit ans, ses bontés et ses huit mille livres de rente » pour les quatre jeunes et faciles consolatrices de ses vieux » jours, les dix chats et les vingt-deux chiens qu'il laissa à » son décès (1). »

Mais aujourd'hui les parts d'auteurs et les profits du droit de reproduction sont saisissables.

On a refusé de reconnaître aux créanciers un droit sur une œuvre artistique que l'auteur laisse improductive, car on soutient que la propriété intellectuelle n'est qu'un privilège attaché à la personne de l'auteur.

Une autre opinion s'en remet à l'appréciation des tribunaux, les œuvres littéraires n'existent à l'égard du public que par la publication, or tout droit intellectuel se compose du droit moral attaché à la personne dont la réputation, la gloire, se trouvent en jeu, et du droit pécuniaire qui fait partie du patrimoine, tant que les œuvres n'ont pas vu le jour, le droit pécuniaire ne compte pas pour les tiers, le droit moral seul subsiste et l'auteur est seul juge de savoir s'il fera paraître ses œuvres. Tout manuscrit est une propriété personnelle, absolument insaisissable, il constitue un projet, qu'on ne pourrait publier contre le gré de l'auteur sans exercer sur sa conscience une contrainte qu'on ne saurait approuver. La publication du manuscrit lui donne l'existence vis-à-vis des tiers, procure un

(1) VAUNOIS, p. 262, d'après *Mém. et corresp. de Favart*, Paris 1808, II, p. 9.

profit pécuniaire qui augmente le patrimoine de l'auteur, sur lequel les créanciers ont un gage universel. Lorsque les créanciers veulent faire paraître une nouvelle édition, dont les profits pourront les désintéresser complètement, l'auteur ne pourra plus que présenter des observations sur l'opportunité.

Quand il s'agit au contraire d'une œuvre d'art, un tableau, une statue, il faut reconnaître que dès qu'elle se trouve achevée, avant même qu'elle ait été l'objet d'une exhibition publique, elle est une valeur appréciable, comptant dans le patrimoine, et pouvant être saisie par les créanciers. Ces derniers peuvent donc s'emparer de l'œuvre d'art par une saisie exécution, ils ont le droit de l'exposer au public, de la vendre même. Si l'œuvre n'est pas sortie de l'atelier de l'artiste, ils peuvent aliéner l'objet matériel au profit d'une personne et le droit de reproduction au profit d'une autre. En un mot ils exercent tous les droits de l'artiste en vertu de l'article 1166 :
« Néanmoins, les créanciers peuvent exercer tous les droits
» et actions de leur débiteur à l'exception de ceux qui sont
» exclusivement attachés à la personne. »

CHAPITRE VIII.

DE LA FORMALITÉ IMPOSÉE AUX ARTISTES. — DU DÉPÔT.

La propriété artistique, limitée dans sa durée, n'est soumise à aucune formalité quant à son existence. L'œuvre, une fois créée, appartient à son auteur sans aucune réserve. Cependant, on a eu recours à un dépôt dans le but de rendre l'action en contrefaçon, recevable en justice.

« L'usage du dépôt est très ancien; la première pensée » en appartient, paraît-il, à Raoul Spifame, avocat au Parlement, interdit comme fou, lequel, pour se venger du Parlement, rédigea un recueil de prétendus arrêts, productions, les unes bizarres, les autres très sensées, et parmi celles-ci l'idée d'enrichir la Bibliothèque royale en obligeant les auteurs à lui donner un exemplaire de tous leurs ouvrages (1). »

S'inspirant de cette pensée, l'édit de 1617 vint ordonner le dépôt de deux exemplaires de chaque ouvrage imprimé, l'un à la Bibliothèque royale, l'autre à celle du Chancelier.

La loi du 19 juillet 1793 conserva la formalité du dépôt, art. 6 : « Tout citoyen, qui mettra au jour un ouvrage soit de » littérature ou de gravure dans quelque genre que ce soit, » sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la Bibliothèque » nationale ou au Cabinet des estampes de la République » dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute » de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs. »

(1) POUILLET : *Traité de la prop. litt. et artist.*, p. 424, n° 422.

Diverses lois vinrent modifier cet article : le décret du 5 février 1810, l'ordonnance royale du 21 octobre 1814, l'ordonnance du 9 janvier 1828 et enfin la loi du 29 juillet 1881.

L'ordonnance du 21 octobre 1814 établissait le système de la censure dans le but de surveiller les artistes; elle considérait le dépôt comme une mesure administrative, et le rendait obligatoire avant toute publication; mais, de l'avis général, elle exemptait du dépôt judiciaire exigé par la loi de 1793. La même ordonnance de 1814 portait à cinq le nombre d'exemplaires à déposer : la bibliothèque royale, le chancelier de France, le ministre de l'Intérieur, le directeur général de la librairie et le censeur chargé d'examiner l'œuvre recevaient chacun un exemplaire. L'ordonnance du 9 janvier 1828 réduisit à deux le nombre des exemplaires à déposer : l'un était destiné à la Bibliothèque nationale, l'autre à celle du ministère de l'Intérieur.

La loi sur la presse du 29 juillet 1881 vint modifier encore ces dispositions (art. 3 et 4); le dépôt doit se faire au ministère de l'Intérieur pour Paris, à la préfecture pour les chefs-lieux de département, à la sous-préfecture pour les chefs-lieux d'arrondissement et pour les autres villes à la mairie.

Quoique le dépôt soit effectué au ministère de l'Intérieur, aux préfectures, aux sous-préfectures et aux mairies, il n'est administratif que dans la forme. On a voulu simplement faciliter aux auteurs l'accomplissement de cette formalité.

Il faut écarter la théorie qui prétend que le dépôt est exigé pour indiquer au public l'intention de l'artiste de conserver sur l'œuvre un droit exclusif, car, par la force même des choses, il existe des cas où le dépôt ne peut pas avoir lieu, ainsi pour les œuvres de sculpture et de peinture.

Le dépôt n'est qu'un impôt établi, pour enrichir la bibliothèque nationale; il est sanctionné par l'impossibilité d'agir en justice, comme le prouvent clairement les termes de l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793 : « faute de dépôt l'auteur » ne pourra être admis en justice pour la poursuite des » contrefacteurs. » Le décret du 28 mars 1852 (art. 4) est

encore plus explicite : « la poursuite ne sera admise que sous » l'accomplissement du dépôt. »

La propriété artistique, ayant sa source dans le travail de l'imagination manifesté sous une forme sensible, le dépôt est déclaratif d'un droit préexistant et non attributif. Le dépôt est nécessaire aussi bien pour introduire une action civile que pour intenter une plainte en police correctionnelle, car la loi ne fait pas de distinction; cependant le ministère public peut, en l'absence de tout dépôt, requérir et soutenir la prévention qui constitue une atteinte au droit de propriété, mais très rarement il usera de cette faculté.

Quant aux œuvres soumises au dépôt, il faut d'abord mentionner les productions de l'impression et de la gravure, et comme telles les œuvres musicales (ces dernières même gravées doivent être considérées comme imprimées); les estampes (soumises par la loi du 19 juillet 1793) avec ou sans texte donnaient lieu à un dépôt de deux exemplaires. L'ordonnance royale du 24 octobre 1814 vint modifier cet état de choses par l'art. 8.

« Le nombre d'épreuves des estampes et planches gravées » sans texte qui doivent être déposées pour notre bibliothèque, » reste fixé à deux, dont une avant la lettre ou en couleur, » s'il en a été tiré ou imprimé de cette espèce. Il sera déposé, » en outre, trois exemplaires dont une pour notre ami et féal » chevalier le Chancelier de France, une pour notre ministre » secrétaire d'État au département de l'intérieur et la troi- » sième pour le directeur général de la librairie. »

L'ordonnance de 1814 prescrivait donc le dépôt de cinq épreuves pour les gravures et estampes sans texte seulement. Ce régime fut encore changé par l'ordonnance du 9 janvier 1828 : « Le nombre des épreuves, des planches et estampes » dont le dépôt exigé par la loi et qui avait été fixé à cinq » par l'art. 8 de l'ordonnance royale du 24 octobre 1814 est » réduit, outre les deux épreuves destinées à notre biblio- » thèque, conformément à la même ordonnance à une seule » épreuve pour la bibliothèque du ministère de l'Intérieur. »

La loi du 29 juillet 1881 sur la presse, qui supprima la nécessité de l'autorisation préalable et la censure (déjà abolie pour les publications littéraires depuis la loi du 18 juillet 1828, mais maintenue pour les dessins et les gravures), est venue régir les œuvres musicales et les estampes en fixant à trois le nombre des épreuves à déposer (art. 4) et elle charge, sous peine d'amende de 16 à 300 francs, l'imprimeur d'effectuer le dépôt au moment de la publication.

Une circulaire du garde des sceaux, à la date du 9 novembre 1881, compléta la loi du 29 juillet en décidant : art. 4.

« Le dépôt est fait en deux ou trois exemplaires selon qu'il
" s'agit d'imprimés ou de reproductions autres que les
" imprimés proprement dits, tels que musiques, estampes,
" dessins, gravures, lithographies, etc.... Le motif de cette dispo-
" sition est dans la destination différente de ces ouvrages, qui
" doivent être conservés en plus ou moins grand nombre dans
" les collections nationales. Le ministre de l'Instruction
" publique reçoit un exemplaire de chacun d'eux, la biblio-
" thèque nationale, qui n'a qu'un exemplaire des imprimés et
" de la musique, en reçoit deux des estampes et des autres
" ouvrages similaires, qui sont plus sujets à la détérioration ;
" le troisième exemplaire de la musique est destinée au Con-
" servatoire (1). »

La loi ne parle que des œuvres imprimées ou gravées, mais il est évident que ses dispositions visent tous les autres modes susceptibles de multiplier les exemplaires : photographie....

On n'a jamais exigé le dépôt des œuvres de peinture et de sculpture, du reste comment aurait-on pu l'effectuer ? ces œuvres restent le plus souvent à l'état d'unique exemplaire. Il importe peu que l'auteur ne s'en tienne pas à l'original en copiant plusieurs fois la même œuvre. La loi ne distingue pas, par conséquent, elle exempte de cette formalité toutes les œuvres de sculpture ou de peinture : la sculpture industrielle, étant toujours de la sculpture, n'est pas soumise au dépôt, cependant la jurisprudence reconnaît aux tribunaux le droit

(1) D. P., 4881, 3. 406.

de distinguer entre les objets de sculpture proprement dits et les modèles de fabrique ; assimilant ces derniers aux dessins de fabrique, elle les soumet au dépôt prescrit par la loi du 18 mars 1806.

Dans le projet de M. Philippon, le dépôt est maintenu pour les œuvres d'art, multipliées à l'aide des procédés mécaniques ou industriels : gravures, lithographies, mais les productions destinées à rester à l'état d'unique exemplaire échappent à cette formalité.

Quant aux œuvres des arts décoratifs, elles pourront être déposées soit en nature, soit sous forme d'esquisses ou de reproductions photographiques, il en est de même des œuvres de sculpture qui sont l'objet d'une reproduction ou d'une application industrielle. Le dépôt pour ces œuvres sera purement facultatif.

Voici du reste le texte du projet :

“ Art. 22. Les œuvres littéraires ou artistiques reproduites
” par la typographie, la lithographie, la gravure ou tout autre
” procédé analogue seront l'objet d'un dépôt.

” Ce dépôt sera effectué par l'auteur ou par l'éditeur,
” il tiendra lieu du dépôt prescrit par la loi de 1881 sur la
” presse.

” Tant que le dépôt n'aura pas été effectué, l'auteur ne
” pourra pas être admis à poursuivre en justice les atteintes
” portées à son droit de reproduction. Il n'en sera pas de
” même, en ce qui concerne les droits de représentation ou
” d'exécution publique lesquels pourront être revendiqués
” même en l'absence de dépôt.

” Art. 23. Le dépôt sera fait en double exemplaire à Paris :
” au ministère de l'Intérieur, et dans les départements, à la
” préfecture ou à la sous-préfecture dans le ressort de laquelle
” est domicilié le déposant.

” En ce qui concerne les œuvres des arts décoratifs, le
” dépôt pourra être fait soit en nature, soit sous forme d'es-
” quisse ou de reproduction photographique.

” Il sera constaté par un procès-verbal, dressé sans frais,

” par le secrétaire général de la préfecture sur un registre tenu
” à cet effet.

” Ce procès-verbal énoncera les nom, prénoms et domicile
” du déposant, le jour et l’heure du dépôt, il contiendra, en
” outre, l’indication sommaire de l’objet déposé et sera signé
” par le déposant ou son représentant.

” Une expédition en sera remise à l’intéressé, s’il le
” demande. Il sera perçu pour cette expédition un droit
” de 1 franc.

” Un seul procès-verbal sera dressé pour les œuvres dépo-
” sées en même temps.

” Art. 24. Sont affranchis de toute formalité, les dessins,
” peintures, sculptures. Toutefois, pour ce qui est des œuvres
” de sculpture reproduites par des procédés industriels ou
” appliquées à l’industrie, leurs auteurs auront la faculté de
” les déposer, soit en nature, soit sous forme d’esquisse ou de
” reproduction photographique. ”

CHAPITRE IX.

DE LA CONTREFAÇON.

§ I. — Généralités.

La contrefaçon est l'atteinte portée au droit exclusif reconnu à l'artiste de tirer de son œuvre tous les bénéfices qu'elle comporte, elle est à la propriété intellectuelle ce que le vol est à la propriété de droit commun.

La reproduction d'une œuvre, tant qu'elle appartient à l'auteur, ne peut avoir lieu qu'avec son autorisation.

Il est indifférent que l'œuvre contrefaite ait été reproduite d'une façon grossière ou au contraire d'une manière remarquable, car il y a, dans l'un comme dans l'autre cas, une atteinte au droit de l'auteur.

Peu importe le procédé employé; ce que la loi entend protéger, c'est l'œuvre elle-même; le modèle et la reproduction peuvent ne pas se rapporter au même art. Cependant certains auteurs (1) ne partagent pas cette opinion, lorsqu'il s'agit des arts plastiques et des arts du dessin. Suivant eux, la reproduction n'est interdite qu'autant qu'elle a lieu par un moyen entrant dans la famille des arts à laquelle est due l'œuvre original. Il y aurait contrefaçon à reproduire par la gravure ou par la photographie un dessin ou un tableau; mais il n'en serait plus ainsi dans la publication par le dessin ou la peinture d'une œuvre de sculpture; car la sculpture et la peinture sont

(1) RENOUARD : *Traité des droits d'auteur*, t. II, p. 88.

GASTAMBIDE : *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres*, p. 304 et 392.

deux arts trop dissemblables pour qu'ils puissent se nuire réciproquement l'un à l'autre soit commercialement, soit intellectuellement.

A ce raisonnement, on objecte avec raison que la reproduction avilira l'œuvre en la multipliant à l'infini, le goût des arts s'est tellement répandu qu'à défaut des œuvres elles-mêmes, on tient à posséder la représentation de l'objet pour en conserver le souvenir.

L'usage de la photographie n'a-t-il pas porté un coup direct à la fabrication des petits objets qui représentaient les principaux monuments? Ne préfère-t-on pas rapporter d'un voyage, toute une collection de belles photographies, plutôt que de s'encombrer de reproductions en relief des œuvres qu'on a admirées?

La loi de 1793 elle-même réserve expressément au sculpteur le droit de reproduire son œuvre par la gravure, c'est-à-dire par un art différent; la représentation des monuments d'architecture est plus fréquente par le dessin, par la gravure, par la photographie que par l'architecture.

Si l'on ne veut pas tomber dans l'arbitraire, il faut forcément admettre que la reproduction d'une œuvre dans le domaine privé par un procédé quelconque est interdite. La contrefaçon est indépendante de la destination qu'on donne à l'œuvre; ce qui appartient à l'artiste, c'est l'expression particulière qu'a revêtue sa pensée, de sorte que, du moment où on la lui prend, on devient contrefacteur; du reste, la destination industrielle peut constituer pour l'auteur une source de bénéfices dont on ne peut le priver.

Cependant il n'y a pas contrefaçon dans le fait de reproduire à la main un tableau, un dessin, lorsqu'on agit dans un but d'étude ou pour un usage exclusivement personnel.

L'article 425 du Code pénal définit la contrefaçon :

« Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, » de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée » en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs est un délit. »

Pour qu'il y ait délit, il faut prouver la mauvaise foi aussi dans les cas où la bonne foi sera admise, elle aura pour résultat d'éteindre l'action publique à l'égard du prévenu. Ce dernier échappera ainsi à la condamnation correctionnelle (1), mais il restera toutefois sous le coup de l'action civile basée sur la simple faute, la négligence.

Le fait matériel établit contre le prévenu une présomption de mauvaise foi qui peut être combattue par la preuve contraire, et qui sera appréciée souverainement d'après les circonstances par les juges. Ces derniers doivent constater la mauvaise foi, ce qui peut résulter suffisamment de leur décision, à moins que l'inculpé n'ait formellement invoqué sa bonne foi, dans ce dernier cas, l'omission de considérer à ce sujet serait un défaut de motifs, capable d'entraîner la cassation.

L'auteur peut s'inspirer des œuvres qui appartiennent encore au domaine privé, et qui, éveillant en lui certains sentiments, le conduiront à créer une œuvre semblable, sous bien des rapports, à celles qu'il a admirées; il n'y a pas là contrefaçon, ce n'est que l'exercice de ses facultés qui lui a permis de coordonner les idées des autres.

L'artiste peut aussi emprunter à la nature un sujet déjà représenté, car dans les œuvres d'art ce n'est pas tant l'idée que l'exécution qui est la base de la propriété, l'auteur ne peut se plaindre qu'autant qu'on usurpe son travail par une atteinte à ses droits.

Par contrefacteur on entend d'abord :

a) Celui qui copie l'œuvre de l'auteur et aussi celui qui commande la reproduction, tous deux sont coauteurs du délit.

b) L'auteur lui-même peut être contrefacteur; ainsi, lorsqu'après avoir cédé son droit à quelqu'un, il le vend à nouveau à un autre, en vain, dirait-on, il n'y a pas délit au sens de la loi puisqu'il y a eu consentement de l'auteur, mais ce dernier, en cédant tous ses droits, a perdu cette qualité qu'il a transmise au cessionnaire, qui a réellement pris sa place. Que dans cette hypothèse l'artiste soit considéré comme coauteur

(1) D. P., 93. 4. 616. Cass. 23 juin 1893.

ou comme complice, peu importe, il est de jurisprudence en effet que le complice peut être poursuivi seul en dehors de l'auteur principal.

c) Le collaborateur, bien que son droit porte sur la totalité de l'œuvre, peut être contrefacteur, ainsi, au mépris de la convention expresse ou tacite qui existe entre les auteurs, il provoque la publication.

d) L'éditeur, qui savait que l'œuvre était le résultat d'une collaboration, peut être considéré comme contrefacteur lorsqu'il traite avec un auteur seulement, parce qu'il viole le droit de ceux qui ne l'ont pas autorisé, mais si, ignorant que l'œuvre a été faite en collaboration, il avait traité avec l'auteur apparent, il existerait à son profit une cause de bonne foi, et les tribunaux pourront, comme ils le font du reste, autoriser l'éditeur à continuer la publication.

L'anonymat, pas plus que le pseudonyme, ne constitue une excuse pour le contrefacteur, car le droit d'auteur a sa source dans l'œuvre et non dans la personne de l'artiste, mais dans ces cas, les tribunaux admettront plus facilement la bonne foi. On sait que l'anonymat ne sert souvent que de moyen de réclame, les artistes ne cachent leur nom que peu de temps, ou tout au moins les intéressés le connaissent rapidement soit par les revues, soit par les journaux....

Le pseudonyme constitue un signe manifeste d'une personnalité, aussi décide-t-on que son usurpation est un délit au même titre que celle du nom véritable.

Toute violation d'un contrat, qui lie le cessionnaire à l'auteur au point de vue de la durée de jouissance, du nombre des exemplaires à publier, du mode de reproduction, est une contrefaçon; le cessionnaire pourra quelquefois se croire autorisé à enfreindre la convention par certaines circonstances, ainsi les tribunaux ont jugé : « Que celui qui a acquis d'un » artiste le droit de reproduire son œuvre en bronze peut, » sans commettre aucun délit, représenter cette œuvre par la » photographie, encore que l'artiste ait cédé, à un autre » éditeur, ce genre de reproduction, alors du moins qu'il est

” constant que les reproductions photographiques ne sont
” pas destinées au commerce et servent à ses voyageurs en
” province ou à l'étranger pour écouler ses marchandises (1); ”
” que la permission donnée par le propriétaire d'une gravure
” de la reproduire par la lithographie doit être limitée à
” l'objet de la concession; en conséquence le propriétaire de
” la lithographie autorisée excède ses droits et se rend cou-
” pable de contrefaçon, s'il la reproduit par la photographie (2); ”
” que le droit de représenter un tableau à l'aide de la photo-
” graphie ne donne pas au concessionnaire celui de vendre ces
” épreuves coloriées, ” “ que de même une personne ne peut
” acheter des épreuves autorisées, les enluminer et les offrir
” ensuite au public. ”

L'article 425 du C. pén. emploie l'expression « édition ». Ce mot a deux sens bien différents : en industrie, surtout en librairie, il signifie la reproduction d'un certain nombre d'exemplaires tirés sur un type commun, édition d'un livre, d'un opéra; d'après son étymologie et le sens que lui attribue le législateur, il veut dire : produire, mettre au jour (*edere*) édition de peinture. Ce qui est défendu, par l'article 425, c'est la mise au jour de l'œuvre, c'est par conséquent le tirage des épreuves; il n'y a pas contrefaçon dans le fait de posséder un cliché ou une planche où se trouve fixée l'œuvre contrefaite, le délit n'est pas consommé, il n'y a qu'une tentative, or celle-ci, lorsqu'il s'agit d'un délit, n'est punissable que dans les cas déterminés par la loi (art. 3, C. pén.), ce qui n'a pas lieu dans notre matière. Pour que la contrefaçon soit justifiée, il ne suffit pas de présomptions ou de probabilités si graves qu'elles puissent être, il faut le corps du délit ou la preuve de son existence, c'est-à-dire la représentation des objets contrefaits.

L'article 425 du C. pén. « toute édition... » vise tous les faits qui portent atteinte au droit exclusif des auteurs : droit de vendre, de faire vendre, de distribuer leurs ouvrages ou d'en

(1) PATAILLE, 1861, p. 61. Paris, 21 novembre 1860, aff. Lamiche.

(2) D. P., Paris, 29 juin 1879, aff. Lepée c. Kayser Level, 1880. 2. 71.

céder la propriété (loi du 19 juillet 1793, art. 15). Toute violation à ces actes est une contrefaçon; mais la loi assimile aussi à ce délit certaines actions qui le favorisent. C'est ce que déclare l'article 426 du C. pén. « Le débit d'ouvrages contre- » faits, l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, » après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez » l'étranger, sont un délit de la même espèce. »

Remarquons d'abord que l'expression « ouvrages imprimés » dont se sert cet article, est impropre; car ce texte s'applique aux œuvres d'art, de plus la disposition ne semble concerner que les œuvres d'origine française, mais le décret de 1852 a effacé cette condition.

On comprend facilement que la vente de l'œuvre contrefaite soit prohibée, en effet, elle est la fin du délit et en la punissant, on frappe le délinquant dans ses intérêts immédiats. Le nombre des exemplaires vendus n'a d'influence que pour fixer l'importance des dommages intérêts, la circonstance que le contrefacteur n'a retiré aucun bénéfice ne change pas non plus la nature du délit.

La loi punit encore le « débit » (art. 426, C. pén.) c'est-à-dire le fait d'offrir une marchandise au public, encore que personne ne l'achèterait. C'était indispensable; la fraude ne serait presque jamais atteinte si on devait constater le fait même de la vente.

On doit également voir un délit dans le fait de louer une œuvre contrefaite; céder la propriété ou louer l'usage, c'est toujours fournir au public la faculté de connaître l'œuvre, par suite, c'est empiéter sur le droit de l'auteur qui avait intérêt à ce que son œuvre fût mise au jour dans les circonstances choisies par lui. Il y a donc dans le fait de louer, un acte de complicité visé par l'art. 60, C. pén., et même un acte de complicité par recel, lorsque celui qui loue connaît la contrefaçon (art. 62, C. pén.) (1). On objecte, à tort, qu'il n'y a de complicité que dans les actes qui précèdent le délit et qu'ici la location suit le délit; la contrefaçon s'entend du fait

(1) *Moniteur judiciaire*, Lyon, 23 février 1899 (Trib. de Lyon, 30 novembre 1898).

d'éditer, de mettre au jour, de répandre l'œuvre indûment fabriquée.

L'introduction en France d'objets contrefaits à l'étranger tombe sous le coup de l'article 426 du C. pén., la loi française ne peut pas atteindre le fait de copier à l'étranger un ouvrage publié en France, seule la loi du pays où l'action s'est produite peut protéger l'auteur ; cependant, grâce à la disposition de l'article 5, § 2. du Code d'instruction criminelle (modifiée par la loi du 27 juin 1866), « les délits correctionnels commis par des » Français en pays étranger peuvent être poursuivis et jugés » en France si le fait est puni par la législation du pays où il » a été commis. » De plus de nombreux traités internationaux, et surtout la Convention de Berne de 1886, sont venus diminuer la portée de cet article, en reconnaissant dans presque tous les pays les droits des auteurs, mais souvent ces derniers hésitent à réclamer, pouvant craindre l'impartialité des juges et aussi redoutant les frais élevés qu'entraînent des poursuites à l'étranger.

La loi punit non seulement l'introducteur (c'est-à-dire toute personne qui importe les ouvrages contrefaits ou qui en commande l'entrée), mais aussi celui qui les fait transiter. Diverses lois de douane, et surtout celle du 6 mai 1841, art. 8, considèrent comme marchandises prohibées les livres imprimés à l'étranger en contrefaçon d'ouvrages français, et toutes les œuvres dont la reproduction a lieu par les procédés de la typographie, de la lithographie ou de la gravure. Le législateur a, de cette façon, clairement manifesté sa volonté d'interdire tout accès en France à la contrefaçon étrangère (1). Du reste, le principe que les marchandises en transit sont considérées comme restant sur le territoire étranger, n'empêche pas plus l'action en contrefaçon que celle en revendication, s'il s'agissait d'objets volés. Enfin la loi sur l'établissement du tarif général des douanes accorde une nouvelle protection aux auteurs en interdisant la sortie des œuvres contrefaites.

Les divers faits que nous venons d'examiner sont punis par

(1) WORMES : *Étude sur la propr. litt.*, II, p. 441.

l'art. 427. C. pén. « La peine contre le contrefacteur ou contre » l'introduiteur sera une amende de 100 francs au moins et » de 2,000 francs au plus, et contre le débitant une amende » de 50 francs au moins et de 500 francs au plus. »

Le vendeur d'objets contrefaits est puni d'une amende moins élevée que celle qu'on inflige au contrefacteur et à l'introduiteur. Il y a là une inconséquence, car le vendeur aide le contrefacteur, il est certainement complice.

Les principes généraux sur la complicité s'appliquent à notre matière : tous ceux qui « auront provoqué » à la contrefaçon, qui « auront avec connaissance aidé ou assisté » à la commettre seront complices du délit et punissables au même titre.

Pour qu'il y ait délit, il faut que la personne ait agi sciemment, c'est-à-dire qu'elle soit de mauvaise foi. La bonne foi cependant n'empêcherait pas qu'il y ait atteinte au droit de propriété de l'auteur, dès lors on appliquerait l'art. 1382, les juges ont un pouvoir souverain d'appréciation (1), un industriel acquérant un fonds de commerce et se servant de moules qu'il supposait devoir appartenir à son cédant, ne commet pas de contrefaçon (2).

Il est certain qu'il n'y a pas contrefaçon dans le fait d'effacer le nom de l'artiste sur une œuvre, la personne qui a agi ainsi se rend passible de dommages-intérêts (art. 1382, C. civ.); mais faut-il voir une contrefaçon dans le fait de remplacer le nom d'un artiste par celui d'un autre ? Bien qu'il y ait quelque analogie entre ce cas et celui où l'œuvre a été copiée servilement, on remarque cependant une différence, dans la première hypothèse la création est de l'auteur véritable, tandis que dans la seconde, la reproduction est un fait auquel l'artiste est resté étranger, par suite on ne peut invoquer que l'art. 1382, C. civ.

La loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique, est venue réprimer les fausses indications de nom, les

(1) D. R., v^o *Prop. litt. et artist.*, n^o 334 et note.

(2) D. P., 1893. 4. 616. Crim. 23 juin 1893.

usurpations dont tout le monde reconnaissait le caractère malhonnête, mais qu'on ne savait comment punir. En effet, comme le dit très bien le rapporteur de cette loi à la Chambre, M. Goujon, devant les réclamations d'un artiste ou les doléances d'un acheteur trompé, on se reporte aux lois qui semblent avoir prévu de pareils procédés : ce sont les lois sur la contrefaçon, celles sur la concurrence déloyale, les marques de fabrique, les articles 150 et 151 du Code pénal sur le faux en écriture privée, l'article 405 sur l'escroquerie et l'article 423 du même Code sur la mise en vente d'objets falsifiés.

Quelle loi appliquer par exemple au cas d'apposition sur un tableau original, du nom d'un artiste qui y est tout à fait étranger, l'usurpation du nom ou son imitation ne constitue pas une contrefaçon, ce n'est pas une reproduction non autorisée, mais l'attribution à un artiste d'une toile à laquelle il n'a pas travaillé. Les articles 150 et 151 du Code pénal sur le faux en écriture privée ne peuvent pas non plus être invoqués, le législateur n'a pas pensé au faux artistique, du reste, comme le faux puni de la réclusion est de la compétence de la Cour d'assises, il est à craindre que les acquittements du jury ne rendent cette défense illusoire (1).

L'art. 405 sur l'escroquerie laisserait impunis bien des abus; l'art. 423 qui punit, d'emprisonnement et d'amende, la tromperie sur la nature de la marchandise vendue protège l'acheteur, mais n'est d'aucun secours pour l'artiste dont on a usurpé le nom.

Il y a encore l'art. 1 de la loi du 28 juillet 1824 relative aux altérations ou suppositions de noms sur les produits fabriqués. M. Pouillet (2) pense que l'inscription du nom d'un artiste sur une œuvre, qui n'est pas de lui, est prévue par cette loi, mais il déclare que la question est controversée et que la jurisprudence est hésitante, aussi réclame-t-il une loi? Même en

(1) D. P., 4895, 4 69 note 1 § 2.

(2) POUILLET : *Traité de la prop. litt. et artist.*, n° 321, p. 321, n° 504, p. 488.

supposant que la loi de 1824 fût applicable, il y avait quelqu'un qui subissait un préjudice parfois considérable et qui se trouvait complètement désarmé vis-à-vis du fraudeur ; c'était l'auteur dont on avait effacé le nom pour le remplacer par un autre ; dans ce cas la jurisprudence (1) appliquait l'art. 1382 et permettait à l'artiste de forcer celui qui détenait l'œuvre à laisser apposer sa signature aux lieu et place de celle qu'il justifiait avoir été substituée à la sienne (2).

Cette réparation du préjudice causé ne suffisait pas aux artistes dépouillés qui réclamaient surtout une protection efficace de leur réputation. C'est, dans ce but, qu'est intervenue la loi du 9 février 1895, sur les fraudes en matière artistique. Cette loi qui punit l'auteur ou l'instigateur de toute apposition frauduleuse sur une œuvre artistique, ne fait que consacrer les règles générales en matière de complicité, en assimilant à l'auteur principal du délit le vendeur ou le commerçant de mauvaise foi qui met en vente ou qui recèle une œuvre d'art frauduleusement revêtue du nom d'un artiste, de sa signature ou de tout autre signe adopté par lui. Ce sont les articles 1 et 2.

« Art. 1^{er}. Sont punis d'un emprisonnement d'un an au moins et de cinq ans au plus et d'une amende de 16 francs au moins et de 3,000 francs au plus, sans préjudice de dommages intérêts s'il y a lieu :

« 1^o Ceux qui auront apposé ou fait apparaître frauduleusement un nom usurpé sur une œuvre de peinture, de sculpture, de dessin, de gravure ou de musique.

« 2^o Ceux qui, sur les mêmes œuvres, auront frauduleusement et dans le but de tromper l'acheteur sur la personnalité de l'acheteur, imité sa signature ou signe adopté par lui.

« Art. 2. Les mêmes peines seront applicables à tout marchand ou commissionnaire qui aura sciemment recelé, mis

(1) PATAILLE, 1877, p. 106. Trib. Seine, 26 décembre 1876. Pataille, 90. 31. Paris, 30 novembre 1888.

(2) PATAILLE, 1885, p. 206. Paris, 14 juillet 1885.

” en vente ou en circulation les objets revêtus de ces noms, ” signatures ou signes. ”

La loi de 1895 ordonne encore la destruction ou la remise au plaignant des objets délictueux.

“ Art. 3. Les objets délictueux seront confisqués et remis ” au plaignant, ou détruits sur son refus de les recevoir. ”

La confiscation est prononcée pour ne pas laisser dans le commerce ces objets délictueux qui ne peuvent pas être vendus, même par les représentants du domaine public. Ce serait en effet perpétuer la fraude; aussi la loi, en cas de réclamation, remet ces objets à la partie plaignante qui peut en outre se faire allouer des dommages intérêts; mais en cas de refus de les recevoir, elle ordonne leur destruction.

Un conflit peut exister entre deux plaignants, l'artiste dont le nom a été effacé et celui dont le nom a été ajouté. Dans ce cas, la remise des objets se fera entre les mains du premier qui est le véritable auteur; il lui suffit de rétablir la signature pour tirer les bénéfices qu'elle comporte. Le second n'a droit qu'à des dommages intérêts qui, d'ailleurs, peuvent à *fortiori* être accordés au premier.

La loi de 1895, dont le but est de protéger la propriété artistique, déclare qu'elle ne vise que les œuvres qui se trouvent dans le domaine privé des auteurs : c'est l'art. 4.

“ La présente loi est applicable aux œuvres non tombées ” dans le domaine public, sans préjudice pour les autres de ” l'application de l'art. 423 Code pénal. ”

Les œuvres, qui appartiennent au domaine public, ne sont pas protégées par cette loi, parce que la constatation du délit, celle de sa date, a-t-on dit, seraient bien souvent sinon impossibles du moins extrêmement difficiles.

Aucune question pécuniaire ne se trouve en jeu, les héritiers ne peuvent plus en profiter; ce ne serait que dans l'intérêt de l'art seul que la société aurait pu introduire l'action pénale. Pour adopter ce système, on ne s'est préoccupé que de l'acheteur qu'on a trouvé suffisamment protégé

par les textes du droit commun. Désire-t-il intenter une action civile ? il peut la baser sur l'art. 1110 C. civ. (erreur dans la substance) pour faire résilier le contrat, ou sur l'art. 1382 C. civ. (préjudice causé) pour obtenir des dommages intérêts ; au contraire, veut-il intenter une action correctionnelle ? il peut la fonder sur l'art. 423 du C. pén. qui prévoit une tromperie sur la marchandise. Mais à côté de l'acheteur, il peut se rencontrer des descendants de l'artiste, qui aient à cœur de faire respecter la mémoire de leur ancêtre et de s'opposer à ce qu'on attribue à ce dernier des œuvres qu'il n'a pas produites, ou à ce qu'on impute à un autre ses créations. Aussi, pensons-nous, avec M. Goujon, qu'il aurait été bon de reconnaître au ministère public le droit de poursuivre un faux artistique commis sur des œuvres tombées dans le domaine public (1).

Enfin l'art. 5 et dernier de la loi du 9 février 1895, contient cette disposition : « L'art. 463 C. pén. s'appliquera » aux cas prévus par les art. 1 et 2. »

C'est un texte fort important, car il faut se rappeler que pour les infractions prévues par des lois spéciales, les circonstances atténuantes ne peuvent être admises que si cette loi l'autorise.

Nous savons que comme l'œuvre, toute copie doit être protégée, dès lors le fait de reproduire la copie ne change pas le caractère du délit.

Le surmoulage ou contremoulage en sculpture, le calque, en dessin sont les procédés les plus faciles de s'emparer du travail d'autrui ; pour être licites, ils doivent s'adresser à des œuvres du domaine public (2).

Lorsqu'une gravure est tombée dans le domaine public, chacun a la liberté de la reproduire sans avoir besoin d'autorisation, la planche gravée reste aux mains de son propriétaire, qui peut l'employer jusqu'à ce qu'elle se trouve hors d'usage, c'est

(1) *Rapport* de M. GOUJON, 29 juin 1894. J. O. 30 et 31 juillet annexes 745, p. 4059.

(2) D. Rep. v° *Prop. litt. et artist.*, n° 409 note 2.

un effet de la propriété de l'objet matériel, mais non de la propriété artistique qui a pris fin.

Commet un abus de confiance (art. 408, C. pén.) et non une contrefaçon, celui qui se sert d'un objet qu'on lui a remis dans un but déterminé ; un encadreur ne peut reproduire une œuvre d'art qu'on lui a remise, un lithographe ne peut tirer à son profit des exemplaires sur les pierres qu'il a acceptées à titre de dépôt ou de mandat (1). Il n'y a pas contrefaçon dans le fait de critiquer des œuvres d'art, ainsi une peinture grossièrement exécutée à dessein, sur un décor sans qu'il y ait de similitude complète pour rappeler le sujet d'un tableau, et pour servir de critique du genre adopté par le peintre, ne constitue pas une contrefaçon ; le dessinateur en agissant ainsi a créé une œuvre intelligente et personnelle (2).

Il faut reconnaître que dans ces sortes de questions, la solution dépend des circonstances.

En matière de portrait photographique, pour qu'il n'y ait pas contrefaçon il faut, avec la permission de l'artiste ou de l'acquéreur, s'il y a eu vente (et dans ce dernier cas il sera toujours très utile de connaître exactement les termes du contrat intervenu entre les deux parties, car l'artiste a pu aliéner tous ses droits ou au contraire s'en réserver quelques-uns), l'autorisation de la personne représentée.

Nous devons encore dire quelques mots des œuvres musicales (loi du 16 mai 1866 sur les instruments mécaniques).

Nous savons que dans toute œuvre musicale, se rencontrent deux droits : le droit d'exécution publique soumis aux règles des œuvres dramatiques, le droit d'impression régi par les prescriptions des œuvres littéraires et artistiques.

Le créateur d'une œuvre musicale ou son cessionnaire a seul le droit d'en tirer tous les bénéfices qu'elle comporte. Il peut poursuivre comme contrefacteur, non seulement celui qui reproduirait une partition, mais aussi celui qui en ferait un arrangement à moins que l'emprunt ne soit tout à fait insignifiant ou

(1) D. P. 37. 4. 400, 30 novembre 1836, Cour de Cass. aff. Wittersheim.

(2) D. P. 80. 3. 31, aff. Duval c. Bertrand, Trib. civ. Seine, 12 juin 1879.

que cette modification ne constitue une œuvre différente de celle dont il s'est inspiré.

Par arrangement, on entend toutes les variations qui ont pour objet, soit d'appropriier pour un instrument déterminé, une œuvre composée pour un orchestre, soit de prendre un air pour le disposer en valse ou contre-danse.... La reproduction peut avoir lieu par tous les procédés de notation connus ou à imaginer qu'on substitue, par exemple, aux notes des chiffres ou des caractères destinés aux aveugles (1).

La loi du 16 mai 1866 a reconnu la reproduction libre pour les fabricants et les débitants de boîtes à musique et d'instruments mécaniques (2).

Il est utile de rappeler l'origine de cette loi : M. Debain, l'inventeur du piano mécanique, avait été poursuivi et condamné en 1859 pour avoir reproduit, par le procédé de piquage, certains airs qui ne se trouvaient pas dans le domaine public. S'inclinant devant la décision de la justice, cet inventeur acquit des auteurs ou de leurs cessionnaires le droit de reproduire leurs œuvres. M. Lepée et quelques autres fabricants, sans bourse délier, se mirent à copier les morceaux sur les cylindres de leurs boîtes à musique. M. Debain se plaignit de cet empiètement sur ses droits et il obtint gain de cause, d'abord devant le Tribunal correctionnel de la Seine, le 30 mai 1861, puis en appel, devant la Cour de Paris, le 28 novembre 1861. Ce dernier arrêt fut cassé pour vice de forme, la Cour avait omis de statuer sur l'exception de bonne foi invoquée par M. Lepée.

Sur renvoi à la Cour de Rouen, M. Debain perdit son procès le 31 juillet 1862 (3), la Cour suprême, appelée à se prononcer, cassa cet arrêt le 13 juillet 1863 (4).

M. Lepée et les autres fabricants se basaient sur les termes

(1) D. Rép. v^o *Prop. litt. et artist.*, n^o 377.

(2) D. P. 63. 1. 202, aff. Debain c. Lepée. PATAILLE, 1859, p. 230.

POUILLET : *Dictionnaire de la prop. indust. artist. et litt.*, mot « orgue » p. 272.

(3) D. P. 62. 2. 195, Cour d'appel de Rouen.

(4) D. P. 63. 1. 203, Cour de Cass.

de l'article 425 du Code pénal qu'ils affirmaient limitatifs; ne visant que « des œuvres de l'esprit et de l'intelligence se produisant sous la forme de l'impression ou de la gravure. » Or, disaient-ils, le fait reproché n'est ni une impression, ni une gravure, mais il a pour but l'obtention d'une reproduction sonore.

A cette argumentation, M. l'avocat général, Savary, répondait que l'article 425 du Code pénal était énonciatif, qu'il avait pour but de sanctionner, par une disposition pénale, un droit consacré par les lois antérieures, auxquelles, il se réfère en termes exprès. L'article 1 de la loi du 19 juillet 1793, assure « aux hommes de lettres, aux compositeurs de musique, aux peintres et aux dessinateurs, le droit exclusif de vendre leurs œuvres, d'en céder la propriété en tout ou en partie; » l'article 3, après avoir rappelé les termes de l'article 1, ajoute les mots « et autres, » enfin, l'article 7 consacre « le droit exclusif au profit des héritiers de l'auteur d'un ouvrage de gravure ou de toute autre production de l'esprit ou du génie appartenant aux beaux-arts. » Par conséquent, si l'article 425 parle d'impression ou de gravure, ce n'est qu'à titre d'exemple, car ce sont les modes les plus usuels de contrefaçon, mais il n'exclut aucune œuvre de l'intelligence; ainsi il vise la peinture et la sculpture, du reste, l'article 427 du Code pénal, prononce la confiscation des planches, moules ou matrices des objets; ce qui prouve que le législateur entend atteindre la contrefaçon accomplie par d'autres procédés que l'impression et la gravure.

La musique est une combinaison de sons qu'on ne peut « commercialement reproduire qu'après en avoir obtenu l'autorisation du compositeur. » Un instrument mécanique est un moyen d'exécution directe, au lieu de n'être comme la feuille gravée qu'un langage muet, objet d'étude, par suite, il se rapproche des œuvres d'imitation et préjudicie plus profondément aux droits que la loi protège.

La jurisprudence penchait en faveur des musiciens en décidant que le seul fait de la fabrication d'un orgue ou d'une

boîte à musique constituait une contrefaçon. Mais avant que la Cour de cassation eut statué définitivement sur cette matière, des négociations avaient été engagées avec la Suisse à propos d'un traité international sur la propriété littéraire et artistique. En apprenant que les fabricants d'instruments mécaniques devaient se mettre en règle avec les compositeurs ou les éditeurs, s'ils ne voulaient pas être poursuivis, les diplomates suisses s'émurent et adressèrent de vives réclamations; le traité, qu'on élaborait à cette époque, quoique avantageux pour les deux pays, courut le risque de ne pas être signé.

La Suisse, il est vrai, n'exporte chez nous que pour 10,000 francs de boîtes à musique, mais elle transite sur notre territoire pour 5 à 600,000 francs de ces instruments. Les négociations de la convention n'aboutirent que sur la promesse qu'une loi serait présentée pour délivrer cette industrie des entraves qui la menaçaient en France.

C'est la loi du 16 mai 1866, dont voici l'article unique :

« La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé ne constituent pas le fait de contrefaçon prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793, combiné avec les articles 425 et suivants du Code pénal. »

Cette loi, présentée comme interprétative, fut votée par le corps législatif, mais au Sénat, M. Mérimée, rapporteur de la commission, déclara nettement qu'il s'agissait non d'expliquer, mais de modifier une loi existante en reconnaissant comme licite la transcription d'une musique. Il voyait dans cette loi une atteinte à la propriété, et, malgré les considérations accessoires invoquées pour la faire voter, il proposait au Sénat de s'opposer à la promulgation de cette loi qu'il regardait comme inconstitutionnelle (1); en effet, l'art. 20 de la Constitution défendait toute attaque contre la propriété. La loi fut votée, elle a créé une exception au principe de la propriété littéraire et artistique par des considérations d'intérêt général et international.

(1) D. P. 66. 4. 49. *Rapport* de M. Mérimée au Sénat combattant la loi.

La fabrication d'un instrument mécanique n'est plus délictueuse depuis 1866, mais on peut se demander si l'usage public de cet instrument ne constitue pas le délit d'exécution illicite prévu par l'art. 428 du Code pénal. On sait que le droit des musiciens se manifeste par la reproduction (art. 425, C. pén.) ou par l'exécution publique (art. 428, C. pén.) : or la loi de 1866 a apporté une dérogation à la propriété des artistes en permettant un mode spécial de notation, mais en dehors de l'exception on retombe dans la règle général, par conséquent seules la fabrication et la vente des boîtes à musique peuvent avoir lieu sans contrefaçon, leur usage doit rester soumis aux règles ordinaires ; si l'exécution a lieu d'une façon privée elle échappera à toute critique ; s'il en est autrement, il en résultera nécessairement une exécution publique d'un morceau musical protégé, dès lors il faudra obtenir la permission de l'auteur de la composition ou du cessionnaire (1) (loi 1791, 13 janv. et art. 428. C. pén.). C'est ce que décident les tribunaux. L'audition publique, gratuite, au profit d'une œuvre charitable, ou en dehors de toute intention préjudiciable, est défendue. On se trouve devant une question de publicité, qui doit se résoudre suivant les circonstances, mais qui peut être soumise au contrôle de la Cour de cassation. Il s'agit en effet de l'application des règles admises pour distinguer les réunions publiques de celles qui sont privées et de la révision de la qualification légale des faits constatés par les juges.

Dans le projet de loi de M. Philippon, la loi du 16 mai 1866 disparaît, de telle sorte que tous les instruments de musique tombent sous la même législation.

§ II. — Droit de poursuite.

Le propriétaire de l'œuvre a le droit de poursuivre. Les cessionnaires ou les héritiers de l'auteur ont le même droit, lorsque la propriété de l'œuvre leur appartient.

(1) POUILLET : *Dictionnaire de la prop. indust. artist. et litt.*, mot « orgue » p. 274, n° 8.

A une action intentée contre lui, le poursuivi peut se prétendre propriétaire de l'œuvre, ou contester le droit du demandeur, en prouvant que la cession, sur laquelle l'adversaire fonde son droit, n'a jamais existé, ou en justifiant lui-même d'un droit contraire qui lui est propre.

Pour acquérir la certitude de la cession, le tribunal n'a pas besoin d'exiger un acte authentique ou un acte sous seings privés ayant date certaine, il peut se contenter de toute autre preuve.

La cession a quelquefois lieu avec la condition expresse que l'auteur aurait le droit de poursuite. Cette stipulation peut être facilement présumée et bien souvent sous entendue.

Le cessionnaire devient, dans les limites du contrat, propriétaire de l'œuvre, il prend la place de l'auteur dont il exerce les droits; en cas de cession partielle, le cessionnaire a avec l'auteur le droit de poursuivre les contrefacteurs. En cas de cession complète nous croyons qu'il faut encore reconnaître à l'auteur le droit de poursuite; en effet celui qui a créé l'œuvre garde la faculté d'empêcher le cessionnaire de porter, par des additions ou des changements, atteinte à sa réputation.

Le débitant ou celui auquel l'auteur a confié le dépôt et la vente des œuvres, sans lui donner aucun droit de propriété, subit un préjudice de la contrefaçon, car la vente diminue en proportion du succès de la contrefaçon; il a le droit de mettre l'auteur en demeure de faire cesser le trouble que lui cause la contrefaçon et en cas de refus de demander la résolution du contrat; il faut lui reconnaître aussi le droit de se porter partie civile dans l'instance après avoir adressé une plainte au ministère public (car ce dernier, comme nous le verrons bientôt, a le droit de poursuivre le délit de contrefaçon).

Tout copropriétaire d'une œuvre, coauteur, collaborateur ou quiconque aura, avec l'assentiment de l'artiste, apporté des modifications à l'œuvre originale, a le droit de poursuite; il pourra mettre seul l'action en mouvement sans s'occuper des autres copropriétaires; sauf aux tribunaux, dans le règlement des dommages-intérêts à tenir compte de ces circonstances.

Le détenteur d'une œuvre posthume, qui a l'exercice des droits d'auteur, peut également poursuivre (1).

Le conjoint survivant ayant un droit d'usufruit peut être lésé par la contrefaçon; l'usufruit est un démembrement du droit de propriété; et surtout en matière artistique cet usufruit a d'autant plus de valeur que le droit est temporaire. Ainsi après cinquante années d'exercice, l'usufruit non seulement est éteint, mais avec lui le droit d'auteur lui-même; aussi le conjoint a-t-il certainement le droit de poursuivre; cet usufruit entraîne l'existence d'une nue propriété entre les mains des héritiers. Faut-il reconnaître à ces derniers le droit de poursuivre? Ils peuvent avoir un intérêt, car en supposant que le conjoint ne vive pas cinquante ans après la mort de l'artiste, le droit leur sera transmis; dans tous les cas, ils ont un devoir moral de se préoccuper de la réputation de l'auteur; pour ces raisons nous devons décider qu'ils ont le droit de poursuivre.

Dans le cas d'absence de l'auteur, on doit appliquer l'art. 135 du Code civil : « Quiconque réclamera un droit » échu à un individu dont l'existence ne sera pas reconnue » devra prouver que ledit individu existait quand le droit a » été ouvert : jusqu'à cette preuve il sera déclaré non recevable dans sa demande. » M. Renouard (2) est d'avis que le droit personnel des héritiers court à partir du moment où l'absence aura été régulièrement constatée, c'est-à-dire depuis le jugement déclaratif d'absence; mais jusqu'à cette époque la contrefaçon resterait forcément impunie, les héritiers ou ayants droit de l'auteur conserveraient la seule ressource de déposer une plainte au parquet en lui demandant de poursuivre directement.

M. Pouillet (3) repousse ce système, il déclare que la loi n'a pu permettre que les droits fussent violés sans inconvénient; aussi autorise-t-elle la nomination d'administrateurs

(1) PATAILLE, 57. 145. Paris, 3 février 1837.

(2) RENOUARD : *Traité des droits d'auteur*, II, p. 214.

(3) POUILLET : *Ibid.*, n° 636, p. 600 et suiv.

provisaires pendant la période où il n'y a encore que présomption d'absence. Ces administrateurs auront la mission de poursuivre toute contrefaçon.

Le ministère public est enfin investi de l'action publique et peut d'office poursuivre, puisqu'il s'agit d'un délit soumis aux règles du Code pénal. Le plus souvent, il est vrai, le ministère public attendra la plainte du propriétaire de l'œuvre ou celle de l'auteur pour mettre l'action publique en mouvement, mais une fois qu'il s'occupera de l'affaire, le désistement de la partie civile ne pourrait plus entraver la justice. M. Philippon, dans son projet, propose que le ministère public ne puisse pas agir sans qu'une plainte ne lui ait été adressée. C'est, du reste, ce qu'exige la loi de 1844 sur les brevets d'invention; en effet, ce qui paraît au premier abord une usurpation peut avoir été l'objet d'une permission expresse ou tacite de la personne qui a obtenu le brevet, et dans ce cas il n'y a aucune atteinte à ses droits. La même argumentation ne perd rien de sa valeur, si on la transporte du domaine de la propriété industrielle dans celui de la propriété artistique. L'artiste comme l'inventeur est le seul qui connaisse dans quelle condition la reproduction s'est produite; aussi faut-il reconnaître que donner au ministère public le droit absolu de poursuivre, ce serait quelquefois l'exposer à agir à tort. On objecte que la loi du 23 juin 1857 en a décidé autrement en matière de marques de fabrique, mais il n'est pas dans les habitudes des industriels d'accorder l'usage de leur marque. L'usurpation d'une marque constitue une atteinte à la propriété privée et une véritable escroquerie à l'encontre des consommateurs.

La victime d'une contrefaçon peut agir, soit en déposant une plainte au ministère public, soit par citation directe en police correctionnelle. Le projet de loi de M. Philippon, tout en subordonnant l'action publique à la plainte de la partie lésée, décide que le désistement du plaignant, à quelque époque qu'il ait lieu, ne saurait avoir pour résultat de paralyser l'action publique, car du moment où, par suite de la plainte de la

victime, la violation du droit d'auteur est devenue probable, le droit de la Société reprend tout son empire et nul ne peut plus le tenir en échec, autrement ce serait abandonner le ministère public au caprice des auteurs et l'exposer à jouer un rôle indigne de lui. Ce projet de loi va plus loin et reconnaît que le ministère public recouvre sa pleine liberté d'action; lorsque l'atteinte à la propriété artistique est incontestable, ce qui arrive, par exemple, dans le cas où la victime d'une contrefaçon attaque son adversaire devant la juridiction civile en réparation du dommage causé, dès lors on assimile l'assignation devant le Tribunal civil à une plainte permettant l'action publique.

Il est intéressant de savoir à qui appartient le droit de poursuite en matière de portrait.

D'après le principe, ce droit est reconnu au propriétaire de l'œuvre.

M. Pataille (1) n'hésite pas à admettre que, pour les gravures, la possession de la planche est suffisante pour prouver la propriété; la planche d'un graveur représente de nombreuses heures de travail et elle a généralement une grande valeur, aussi entraîne-t-elle la propriété de la gravure. Quant au cliché photographique, il peut n'être qu'un contre-type; de plus, le prix de revient est bien minime.

Le même auteur considère les portraits comme une propriété privée, il n'accorde au photographe l'action en contrefaçon qu'à une double condition : 1^o prouver qu'il est l'auteur du cliché; 2^o démontrer que la personne qui a été représentée lui a concédé le droit exclusif de reproduction.

Cette règle est trop absolue, car, bien qu'on soit obligé de reconnaître au modèle le droit d'agir, il faut admettre que le photographe se trouve lésé, dès le moment où son œuvre a été reproduite.

La jurisprudence décide avec raison que celui qui reproduit sans autorisation un portrait, ne saurait opposer au créateur de l'œuvre qu'il n'en est pas propriétaire et que l'œuvre appar-

(1) PATAILLE, 1863, p. 392.

tient à la personne représentée, car, il est sans qualité pour discuter la propriété d'un droit qu'il a violé et qui à aucun titre ne saurait lui appartenir (1).

§ III. — Constatation de la contrefaçon.

Pour constater non seulement la contrefaçon proprement dite, c'est-à-dire la fabrication, mais encore le fait du débit et celui de l'introduction en France d'exemplaires contrefaits, on permet de s'emparer des objets qui sont présumés délictueux; la loi ordonne même aux officiers de paix d'obéir à la réquisition de l'auteur et de mettre à la disposition de ce dernier les exemplaires incriminés; mais ce n'est que pour constater la contrefaçon que ce mode de preuve est autorisé (2). On ne pourrait pas y recourir, par exemple, pour faire valoir un droit de propriété quelconque. C'est l'objet de l'art. 3 de la loi de 1793 : « Les officiers de paix seront tenus de faire » *confisquer*, à la réquisition et au profit des auteurs, des compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres de leurs héritiers » ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs. »

L'expression « *confisquer* », qu'emploie cet article, est certainement impropre, elle est mise à la place de *saisir*; en effet, ces fonctionnaires ne sont pas appelés à examiner si la contrefaçon existe.

L'art. 3 de la loi de 1793 a été modifié par la loi du 13 juin 1795 (25 prairial an III) : « Les fonctions attribuées aux officiers de paix par l'art. 3 de la loi du 19 juillet 1793 seront à l'avenir exercées par le commissaire de police et par les juges de paix dans les lieux où il n'y aura pas de commissaire de police. »

Les commissaires de police, et à leur défaut, les juges de

(1) PATAILLE, 1868, p. 195. Paris, 26 février 1868, aff. Carpeaux.

(2) POUILLET : *Traité de la prop. litt. et artist.*, n° 644, p. 605.

paix sont chargés de la constatation du délit de contrefaçon en matière de propriété littéraire et artistique. A Paris, on peut s'adresser au commissaire spécial, chargé du service de la librairie au ministère de l'Intérieur.

L'auteur a, en vertu de son droit de propriété, la faculté de requérir directement le commissaire de police, et, à son défaut, le juge de paix; ces magistrats ne doivent donner leur concours qu'à bon escient en vérifiant l'identité et la qualité de celui qui veut poursuivre : auteur ou cessionnaire, ils peuvent exiger de lui la justification de la propriété de l'œuvre prétendue contrefaite, mais ils ne doivent pas aller plus loin.

Toute saisie requise doit être opérée, sauf au juge du fond, après examen, à en apprécier la régularité et à en prononcer la validité ou la nullité (1).

Un procès-verbal doit être rédigé sur papier timbré par le magistrat qui a opéré la saisie; ce procès-verbal signé de la partie requérante doit mentionner, outre la comparution, la plainte et la réquisition, toutes les observations de nature à éclairer la justice; s'il est obscur ou incomplet, les juges ne le prendront pas en considération, il ne fait jamais preuve que de ce qu'il contient.

Lorsqu'il y a plusieurs inculpés, un seul procès-verbal suffit, en effet la culpabilité de tous ceux qui ont participé au délit peut être prouvée de toute autre manière.

Il est important de rappeler qu'en matière de brevet pour obtenir la saisie, il faut une ordonnance du président du tribunal (art. 47 de la loi de 1844), tandis qu'en notre matière une réquisition suffit.

La saisie est aux risques et périls de celui qui l'a demandée. Ce dernier demeure responsable du préjudice causé par cette mesure dans le cas où il serait ultérieurement jugé qu'elle n'était pas justifiée. Le saisissant doit avancer les frais, sauf son recours contre le saisi, s'il réussit dans la poursuite.

Le propriétaire peut faire opérer la saisie des exemplaires

(1) D. Rep. v° *Prop. litt. et artist.*, n° 462.

contrefaits, des clichés ou des planches ayant servi à les obtenir (art. 429, C. pén.), même entre les mains des détenteurs de bonne foi, peu importe que ces derniers se trouvent à l'abri de l'application de la loi pénale, car il ne s'agit que de constater un délit. A cause de la généralité des termes de l'art. 3 de la loi de 1793, il faut admettre que l'auteur a le droit de faire saisir à la Bibliothèque nationale ou dans l'enceinte d'une exposition internationale (car toutes ses sections sont soumises aux lois françaises) les exemplaires contrefaits (1).

En examinant ce même article 3, on serait tenté de dire que la saisie doit s'étendre à tous les objets contrefaits ; dans la pratique on ne s'empare réellement que d'un ou de plusieurs exemplaires, en indiquant le nombre de ceux qui restent, cette mesure est suffisante pour permettre aux juges de statuer en connaissance de cause.

Il faut reconnaître que la saisie n'est pas un préliminaire obligatoire de la poursuite, la victime de la contrefaçon peut par tous les moyens que la loi lui accorde : témoins, écrits..., prouver le délit. Il en résulte donc que la nullité de la saisie n'empêcherait pas la poursuite d'avoir lieu. Aucun délai n'est imparti pour intenter l'action après la saisie ; mais la personne contre laquelle elle est dirigée peut, en demandant la mainlevée de la saisie, réclamer, s'il y a lieu, des dommages-intérêts.

§ IV. — Procédure à suivre et devant quels tribunaux.

Nous avons peu de chose à dire concernant la procédure, car en cette matière les règles ordinaires sont applicables ; ainsi la citation se fait suivant le Code de procédure civile ou le Code d'instruction criminelle.

Jusqu'au prononcé du jugement, le ministère public, la partie lésée et le prévenu peuvent présenter toutes les con-

(1) D. Rep. v^o *Prop. litt. et artist.*, n^o 465.

clusions qu'ils désirent, toutes les pièces qu'ils jugent convenables pour la découverte de la vérité.

D'après le principe que le juge de l'action est juge de l'exception, on doit reconnaître que le juge correctionnel est compétent pour statuer sur les exceptions invoquées par le prévenu; mais le juge ne prend ces exceptions en considération que dans la mesure où elles se rattachent au fait délictueux, aussi le jugement qui intervient n'a pas pour elles l'autorité de la chose jugée. Ce qui est définitivement tranché, c'est le point de savoir si le fait imputé, est ou non un délit.

Le juge correctionnel, au lieu de tenir compte des diverses exceptions présentées par le prévenu, peut suspendre son jugement jusqu'à ce que le tribunal civil ait statué; mais ce sursis est toujours facultatif et dépend souverainement du tribunal correctionnel.

La contrefaçon est un délit prévu par le Code pénal, la partie lésée a la faculté de choisir entre l'action civile et l'action correctionnelle, il importe peu qu'il y ait eu saisie et que le procès-verbal, qui la constate, comme cela se passe fréquemment à Paris, ait été envoyée au parquet par le commissaire de police.

L'action correctionnelle est portée devant le tribunal soit du lieu où réside le prévenu, soit du lieu où le délit a été commis, soit enfin du lieu où le prévenu a été arrêté (art. 23, C. I. cr.); dans le cas particulier où la contrefaçon d'une photographie paraît dans un journal illustré, ce délit se produit dans tous les endroits où le journal a été publié, adressé, distribué; par conséquent, le tribunal d'un de ces arrondissements est compétent pour statuer sur ce délit.

L'action civile ne peut être portée que devant le tribunal du domicile du défendeur. (Art. 59, C. Pr. c.)

Le délit de contrefaçon peut être de la compétence militaire, car d'après notre législation, tout crime ou tout délit commis par un militaire est de cette compétence; la victime cependant, si elle n'est pas un militaire, a le droit de saisir la juridiction

civile. Il faut observer ici que celle-ci est seule compétente lorsque la poursuite est dirigée en même temps contre un militaire et contre une personne qui ne l'est pas.

La contrefaçon est-elle de la compétence de la juridiction consulaire?

La loi du 5 juillet 1844 (titre V, art. 40 à 50) sur les brevets d'invention semble avoir tranché la question dans le sens de la négative; mais la loi du 19 juillet 1793, sur la propriété artistique, garde le silence; nous devons donc recourir aux principes généraux. La doctrine et la jurisprudence (1) admettent que la juridiction commerciale est seule compétente si le débat s'agite entre commerçants, et elles décident que l'auteur ou le propriétaire de l'œuvre pourrait agir devant le tribunal de commerce si la poursuite était dirigée contre un commerçant en s'appuyant sur le mot « engagement » (art. 631, 1^o C. de comm.); certains auteurs pensent que c'est donner au mot engagement une portée trop grande que de l'étendre aux responsabilités civiles découlant du délit de contrefaçon. Suivant eux, les tribunaux de droit commun sont seuls compétents pour connaître les actions en réparation d'un délit.

La commission du projet de loi Philippon s'est déclarée en faveur de la compétence exclusive des tribunaux civils; elle a considéré que le droit d'auteur était une véritable propriété et que c'était par conséquent aux tribunaux chargés de connaître de pareilles questions qu'il appartenait de trancher les contestations auxquelles ce droit pourrait donner naissance. Mais, en vertu du principe que le juge de l'action est juge de l'exception, elle reconnaît au tribunal correctionnel, saisi d'une action en contrefaçon, le pouvoir de statuer sur les exceptions qui pourraient être invoquées par le prévenu au sujet de la propriété même du droit d'auteur. Ce principe de droit commun s'appliquerait aussi au cas, plus rare, il est vrai, où une question de propriété serait soulevée par voie

(1) CALMELS : *De la prop. et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence*, n^o 326-393.

d'exception devant la juridiction consulaire à propos de l'interprétation d'un traité de cession.

A défaut de dispositions légales sur cette matière, nous devons nous en tenir aux principes; la jurisprudence française a admis définitivement la compétence des tribunaux de commerce, lorsque l'action est intentée par un commerçant ou un non-commerçant contre un commerçant, le tribunal est forcément compétent dans le premier cas, il peut l'être dans le second.

Il est, par suite, intéressant de savoir si un artiste professionnel ou non, doit être considéré comme commerçant.

De ce que la photographie revêt un caractère artistique, faut-il déclarer que ceux qui s'y adonnent, professionnels ou amateurs, ne sont pas commerçants?

Nous ne parlons pas ici des savants, de ceux qui s'occupent des perfectionnements susceptibles d'être apportés à la photographie et que nous désignerons sous le nom de théoriciens; nous visons tous ceux qui se servent des découvertes des premiers, pour en faire leur profession, ou pour passer quelques heures agréables, c'est-à-dire des praticiens : professionnels ou amateurs. Ces derniers comprennent tous ceux qui, en dehors de leurs occupations ordinaires, s'intéressent à cet art, ils s'y passionnent avec la pensée bien arrêtée de n'en tirer aucun bénéfice; aussi, souvent, font-ils progresser l'art photographique, en apportant d'utiles modifications, résultats de leurs persévérantes observations. Il arrive parfois que, sur la demande de connaisseurs, un amateur cède quelques-uns de ses clichés à un éditeur qui le rémunère de la perte de son temps et des frais occasionnés pour la création de l'œuvre; on ne peut voir dans ce cas un trafic.

Il n'en est plus ainsi de ceux qui exercent réellement cette profession, se transportant de villages en villages, offrant les épreuves des principales curiosités de l'endroit, photographiant les gens sur le seuil de leur porte, ce ne sont pas des amateurs, ils nuisent aux professionnels sans en supporter les charges, attendu qu'ils ne paient aucune patente.

Par professionnels, on entend tous ceux qui font un usage habituel d'un métier spécial dans le but de gagner leur vie, tout en payant les frais généraux, les charges de leur profession, la patente à laquelle la loi les soumet. Ils ne cherchent le perfectionnement de leurs œuvres que dans l'intérêt de leur commerce pour vaincre la concurrence et augmenter la clientèle.

Faut-il reconnaître à ces derniers la qualité de commerçants? C'est une question très importante dont dépend, avec la compétence des tribunaux de commerce en matière de contrefaçon, l'attribution pour eux de tous les avantages et aussi de toutes les obligations et charges spéciales qui incombent aux commerçants. Les divers avantages sont ceux : d'être électeurs et éligibles aux tribunaux consulaires et aux chambres de commerce (art. 618 à 621, C. com. et loi du 21 décembre 1871, décret du 22 janvier 1872, loi du 5 décembre 1876, loi du 26 janvier 1877, loi du 8 décembre 1883 et décret du 20 août 1889), de bénéficier de l'art. 109, C. com. qui donne au tribunal toute latitude d'appréciation et autorise tous les moyens de preuve sans s'inquiéter des art. 1341 et suivants du C. civ. sur la preuve testimoniale; de pouvoir invoquer leurs registres comme preuve avec certaines distinctions prévues par les art. 12 du C. com. et 1329 du C. civ., suivant que le litige a lieu entre commerçants ou non, d'être dispensés de la formule du « *bon et approuvé* » ou de toute autre équivalente » exigée par l'art. 1326, al. 1 et 2, pour les billets qu'ils signeront, de fixer librement le taux de l'argent employé dans leur commerce depuis la loi du 14 janvier 1886.

A ces prérogatives correspondent certaines obligations auxquelles sont astreints les commerçants, ainsi ils sont tenus d'avoir certains registres (livre, journal, livre d'inventaire, livre de caisse, grand livre, livre copie de lettres) qui leur servent de moyens de preuves, en cas de difficultés; ils doivent aussi tous les ans dresser un inventaire, (art. 8 et 17, C. com. et art. 1329 et 1330, C. civ.). Ces diverses formalités sont requises dans leur intérêt personnel et aussi pour le cas où ils seraient malheureux, par exemple, s'ils venaient à cesser

leurs paiements afin que le liquidateur ou le syndic de la faillite puisse, pour juger leur conduite, examiner ces livres ou les prendre, sous peine pour les commerçants qui s'y opposeraient, de subir une condamnation comme banqueroutiers simples (art. 586 § 6, C. com.) « s'ils n'en avaient pas » et n'avaient pas fait exactement inventaire, ou si ces livres « et inventaires sont incomplets ou irrégulièrement tenus, s'ils « n'offrent pas sa véritable situation active et passive sans « néanmoins qu'il y ait fraude » ou même « comme banqueroutiers frauduleux s'ils soustrayaient leurs livres » (art. 591, C. com., art. 402, C. pén.).

En se mariant, les commerçants doivent publier spécialement leur contrat de mariage (art. 67 à 70, C. com., loi du 10 juillet 1850). D'après les formes de l'article 872 du C. de Pr. civ. : le contrat de mariage sera transmis par extrait et affiché au tribunal civil, au tribunal de commerce, à la chambre des avoués et à celle des notaires.

S'ils font des billets, la présomption sera qu'ils ont été faits pour leur commerce et par là même commerciaux, (art. 638, al. 2, C. com.). S'ils contractent des obligations avec un autre commerçant, elles sont présumées commerciales quelle que soit la forme sous laquelle elles auront été contractées, (art. 631 § 1, 632 § 6, C. com.) En cas de cessation de paiements, les commerçants sont déclarés en faillite, art. 437, C. com., et non en déconfiture. Ce qui entraîne de graves conséquences au point de vue de la situation du débiteur et des droits des créanciers.

Il ne faut pas mentionner parmi les obligations spéciales aux commerçants, celle de payer l'impôt de la patente, car bien des personnes exerçant une profession libérale, notamment les médecins, les avocats... (loi du 15 juillet 1880, art. 1) y sont astreints, l'art. 17 cependant contient quelques exceptions limitativement indiquées : 1^o les fonctionnaires et employés salariés par l'État ; 2^o les peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs considérés comme artistes et ne vendant que le produit de leur art.

A tous ces points de vue, la question de savoir si la qualité de commerçant est applicable au photographe et aux autres artistes est très controversée.

Une première opinion soutient que le photographe professionnel n'est pas un commerçant ; il est bien obligé de se procurer certaines matières indispensables, mais cet achat est aussi accessoire que celui du marbre ou des pinceaux pour le sculpteur ou le peintre ; les fournitures disparaissent devant le talent de l'artiste, elles ne doivent être considérées que comme un moyen.

Cette théorie, rarement consacrée par la jurisprudence française, est adoptée par plusieurs auteurs. M. Dutruc (1) entre autres, déclare que le photographe ne fait pas acte de commerce en achetant les matières au moyen desquelles il obtiendra les épreuves parce que c'est à son travail personnel qu'est attachée la valeur de l'objet vendu ; il en est autrement de l'industriel désigné aussi sous le nom de photographe, qui achète des clichés pour en tirer des exemplaires et qui n'est qu'un intermédiaire entre l'artiste et le public.

Le jugement du 22 avril 1880 émanant du tribunal civil de Malines (2), est intéressant à citer : « La profession de photographe, dit-il, ne tend pas à l'achat de matières premières » et à leur revente après transformation ; elle consiste plutôt » principalement dans l'emploi de procédés artistiques avec » l'aide de certaines substances pour l'obtention de productions photographiques. La vente de ces produits faite par le » photographe n'est pas commerciale. »

D'après une deuxième opinion : les artistes, photographes ou autres, entrent dans la définition de l'art. 1 C. com. : « Sont » commerçants ceux qui exercent les actes de commerce et » en font leur profession habituelle. » Les actes de commerce sont énumérés dans l'art. 631 et suiv. C. com. (au titre de la compétence des tribunaux de commerce.)

(1) DUTRUC : *Dictionnaire du contentieux commercial et industriel* 1875, acte de Cie, n° 26. — FUZIER HERMANN : *Répert. général de dr. fr.* acte de Cie, n° 585.

(2) SIREY, 81. 4. 31. Trib. de Malines.

L'acte photographique doit entrer dans l'une des catégories énoncées en l'art. 632 C. com. « Tout acheteur de marchandises pour les revendre soit en nature, soit après les avoir travaillées et mises en œuvre, ou encore toute entreprise de manufactures. »

Certains cas sont sans difficulté ; un amateur, content du phototype négatif qu'il a obtenu et de la photocopie qui en est résultée, désireux aussi d'en tirer quelques émoluments, ne fait pas acte de commerce en vendant son cliché, car il n'y a ni habitude, ni idée de spéculation.

Un simple artisan, c'est-à-dire celui qui trafique de son travail personnel, attendant l'acheteur sans fabriquer à l'avance, se procurant soit les outils nécessaires à sa profession (acquisition qui n'a pour fondement qu'un fait purement civil : la vente), soit pour les objets destinés à entrer accessoirement dans l'existence de l'œuvre, ne fait pas acte de commerce ; mais si ce même artisan fournit à la fois son travail et la matière première, ne rentre-t-il pas alors dans le groupe de ceux qui achètent « une marchandise pour la revendre » après l'avoir travaillée. Certains auteurs y voient un véritable acte de commerce prévu par l'art. 632 § I C. com., même si l'artisan façonne une matière par lui achetée en cas de commande. L'achat, disent-ils, effectué en vue d'une revente ne doit pas cesser d'être un acte de commerce, quoiqu'à l'opération se mêle un nouvel élément : le travail personnel. En vertu de quel principe l'artisan pourrait-il déclarer l'acquisition comme accessoire, et son travail comme principal ? L'artisan, pour eux devient commerçant, par cela seul qu'au lieu de travailler à façon, il offre la matière et fait de ce genre d'occupations sa profession habituelle. Pour nous, c'est confondre l'industrie de l'artisan avec le trafic commercial comprenant essentiellement l'achat d'une marchandise pour être livrée aux éventualités d'une revente, l'industrie de l'artisan, au contraire, consiste dans un travail personnel précédé d'une commande. Le commerçant a en vue la spéculation, il achète en vue d'une revente plus ou moins

certaine et de bénéfices nécessairement aléatoires. L'artisan, qui se charge d'un travail soit à façon, soit en fournissant la matière première, contracte un simple louage d'ouvrage essentiellement civil, à moins que l'artiste n'emploie le concours de plusieurs aides, dans ce cas intervient une spéculation habituelle sur le travail des autres qui rend l'opération commerciale en la faisant rentrer dans l'entreprise de manufactures.

Le louage d'ouvrage, passé entre le fabricant et ses ouvriers, conserve pour ceux-ci le caractère civil attaché à tout engagement portant sur un travail personnel. Ainsi donc l'artisan, ordinairement peu fortuné, porté par sa condition à vivre d'épargne et d'économie, n'est pas commerçant quand bien même il travaillerait pour son compte personnel ; mais s'il a des aides, des apprentis, il devient commerçant en spéculant sur leur travail, ce qu'on reconnaîtra s'il passe son temps à surveiller ses ouvriers, à leur indiquer ce qu'ils doivent faire sans s'occuper manuellement lui-même.

Le photographe achète les matières premières : plaques, papier... Si on constate qu'il ne spécule pas sur elles, ainsi en ne comptant au client que le prix marqué et n'exigeant de lui que le prélèvement de son temps, il ne fera pas pour cela acte de commerce. C'est la solution que tout le monde accepte pour le peintre, pour le sculpteur.

L'idée de revendre avec bénéfice n'est pas toujours suffisante pour imprimer à l'achat le caractère commercial ; il est, en outre, nécessaire que la chose acquise soit l'objet unique ou du moins principal de la revente, mais si elle ne forme que l'accessoire d'une autre chose vendue sans avoir été achetée, l'acte est purement civil : ainsi, ne font pas acte de commerce, le peintre qui commande la toile et les couleurs dont il a besoin, le sculpteur qui se fournit de marbre pour exercer son art.

L'idée de commerce git dans la pensée de spéculation (1). Il s'en suit que là où elle sera absente, ce caractère manquera

(1) LAURIN : *Cours élémentaire de droit commercial* 1884, n° 20, note 1.

c'est ce qui se présente dans l'exercice de certaines professions telles que de celles d'agriculteurs, d'hommes de lettres, d'artistes, de médecins, d'instituteurs. Ces personnes sont considérées beaucoup moins comme se livrant à une spéculation proprement dite (bien qu'elles désirent comme tout le monde vivre de leur métier) que comme administrant leur patrimoine, ou servant les intérêts de l'art, de la littérature, de la science et cependant elles seront amenées dans la pratique de leurs travaux à faire des achats et ventes dans les conditions de l'art. 632, Code com.

L'application de ces principes est quelquefois délicate, parce qu'il y a des hypothèses où l'art confine de fort près à l'industrie.

Si un artiste ne fait pas un acte de commerce en achetant les matières destinées à l'exercice de son art, bien souvent son œuvre peut se lier à une opération commerciale, ainsi il a été jugé que « le sculpteur qui vend des copies des statues exécutées par d'autres, soit en marbre, soit en bois, » et que « le graveur qui vend en boutique ses estampes » font du commerce. Le photographe dans bien des cas s'occupe de l'achat, de la mise en œuvre, de la revente des marchandises sur lesquelles il travaille, dans le but de procurer des épreuves en nombre indéfini à l'aide de ses clichés, alors bien souvent il est justiciable du tribunal de commerce (1) qui connaîtra ainsi des contestations relatives à l'exploitation des photographies, surtout à notre époque où l'engouement pour les conférences avec vues de projection est si intense que la seule reproduction en positifs des clichés permet d'en faire l'objet d'une opération commerciale.

Quelques auteurs déclarent que le photographe est commerçant ou non, suivant qu'on lui reconnaît la qualité d'artiste ou celle d'industriel (2); ils constatent que l'achat de la matière première a un caractère accessoire pour le peintre, le sculpteur, ce que ces derniers vendent, ce n'est pas la matière trans-

(1) D. P. 61. 5. p. 84.

(2) LYON, CAEN : *Traité de droit commercial*, I, n° 417, notes 2 et 3.

formée, c'est l'œuvre qu'ils n'ont pas achetée. En entrant en possession de la matière première, ils ne font pas acte de commerce. Le principe est facile à poser : on examine le rôle que joue la chose achetée, on voit si, lors de la revente, elle est ou non considérée comme principale, l'achat indispensable des matières premières fait par un photographe, qui se propose de les employer et de les revendre transformées dans son œuvre, n'est pas un acte de commerce. Si l'on reconnaît au photographe la qualité d'artiste, l'achat des matières dont il se sert n'est qu'un accessoire.

Au contraire, cet achat est un acte de commerce si l'on admet que le photographe se procure des matières premières pour les revendre après les avoir transformées, comme le fait le peintre en bâtiments. Quelques décisions judiciaires sont dans ce sens, ainsi le tribunal d'arrondissement du Luxembourg, siégeant en matière commerciale le 25 mars 1893 (1), statuait que la question de savoir : “ si le photographe devait être
” réputé commerçant, dépendait, dans chaque cas particulier,
” des faits et des circonstances de l'affaire, que si la photographe pouvait, dans certains cas, rentrer dans la catégorie
” des œuvres d'art, il ne saurait en être ainsi lorsque l'auteur
” se borne à reproduire servilement, par des moyens mécaniques l'image d'objets de toute nature et que le plus souvent
” son travail personnel est remplacé par celui d'employés ou
” de machines, ainsi le photographe qui établit un cliché pour
” la représentation de sites ou de monuments publics et
” reproduit ce cliché en un grand nombre d'épreuves qu'il
” met en vente, ne construit qu'un instrument industriel dans
” un but mercantile et fait acte de commerce. Dès lors il est
” soumis à la compétence des tribunaux consulaires. ”

Le tribunal de commerce de la Seine (2) dans les considérants de l'un de ses jugements donne les motifs suivants :
“ Attendu que les produits photographiques sont le résultat de
” manipulations industrielles et peuvent être obtenus par des

(1) D. P. 94. 2. 274. Trib. de Luxembourg.

(2) D. P. 1861. 3. p. 40, aff. Fondary c. Champion dit Cogniet, 14 décembre 1860.

“ procédés purement mécaniques; attendu que, par la reproduction indéfinie des épreuves photographiques au moyen de clichés, ces produits sont répandus dans le commerce et que, dès lors il y a lieu d’assimiler la photographie à toutes les autres industries graphiques à l’égard desquelles le Tribunal est compétent. ”

Cette opinion soulève une grosse objection, la valeur du papier, du collodion et des autres produits dont se sert le photographe est bien minime comparativement au prix relativement élevé qu’atteignent les photocopies débitées, ce qui montre bien que l’artiste recherche surtout la rémunération de son travail.

En présence de ces diverses opinions, nous préférons celle qui voit un artisan et non un commerçant dans le photographe professionnel, travaillant seul ou avec peu d’aides ce qui se rencontre dans la majorité des petites communes, cependant si le photographe se contente de surveiller ses ouvriers, de les diriger, il fait acte de commerce, il spéculé sur le labeur de ses aides, de ses apprentis, il peut être considéré comme entrepreneur de manufacture, art. 632, al. 2, Code com., il est par suite commerçant et comme tel assujéti aux conséquences juridiques attachées à cette qualité.

§ V. — De la Répression de la contrefaçon.

Le délit de contrefaçon est puni de différentes manières, l’article 427, Code pénal, punit la fabrication des objets contrefaits et l’introduction en France, d’une amende de 100 à 2,000 francs, tandis que la vente ou la mise en vente n’est prohibée que sous peine d’une amende de 25 à 500 francs. Nous avons déjà protesté contre cette inconséquence de réprimer le vendeur d’objets contrefaits d’une amende moindre que celle qui atteint le contrefacteur ou l’introducteur.

Lorsque le délit a été commis par plusieurs, il faut pronon—

cer autant d'amendes qu'il y a de coauteurs ou de complices, avec solidarité à l'égard de tous dans le cas où les délinquants ont participé au même fait.

Le tribunal, en appliquant l'article 463 du Code pénal, peut abaisser la peine, lorsqu'il juge à propos d'accorder des circonstances atténuantes.

L'art 427 du Code pénal prononce encore la confiscation qui s'étend aux objets contrefaits (exemplaires, épreuves) et aux instruments, ustensiles destinés à leur fabrication, c'est le meilleur moyen d'arrêter dans l'avenir la reproduction illícite :

« La confiscation de l'édition contrefaite sera prononcée » tant contre le contrefacteur que contre l'introducteur et le » débitant, les planches, moules ou matrices des objets con- » trefaits seront aussi confisqués. » (Art. 427, C. pén.).

Article 439 du Code pénal : « Dans les cas prévus dans les » quatre articles précédents, le produit des confiscations ou » des recettes confisquées seront remis au propriétaire, pour » l'indemniser d'autant du préjudice qu'il aura souffert ; le » surplus de son indemnité ou l'entière indemnité, s'il n'y a eu » ni vente d'objets confisqués, ni saisie de recettes, sera réglé » par les voies ordinaires. »

La confiscation peut être ordonnée dans deux buts différents, mettre un terme au délit (art. 427), en s'emparant des instruments (mesure de prévoyance), ou indemniser en partie la victime (réparation).

L'objet contrefait est prohibé à raison de sa nature, puisqu'il ne peut être ni vendu, ni introduit en France, la confiscation peut être prononcée contre le débitant de bonne foi, même en cas d'acquiescement, car elle est moins une peine qu'une mesure d'ordre prescrite par la juridiction civile.

Des décisions judiciaires, cependant, ont été rendues dans l'un et l'autre sens, aussi pour mettre un terme à cette incertitude, le projet sur la propriété artistique de 1890 déclare, dans son article 37, que « la confiscation est obligatoire, elle

» peut être prononcée en cas d'acquiescement par le tribunal civil ou correctionnel. »

Dans le cas où la confiscation a lieu à la suite d'un acquiescement, celui entre les mains duquel les objets contrefaits sont saisis, ne peut pas être condamné aux dépens, la bonne foi a été admise, par suite le délit n'existe plus, et le prévenu doit être renvoyé des fins de la demande sans amende ni dépens.

La confiscation est obligatoire, en ce sens que le juge ne peut la refuser, mais sur la demande ou avec le consentement du demandeur, il peut ne pas la prononcer et allouer des dommages-intérêts en constatant toutefois dans la décision que la partie lésée se déclare satisfaite. Mais le juge ne pourrait jamais autoriser la mise en vente d'une œuvre, dont il aurait la preuve de la contrefaçon même partielle, car le délit ne doit pas se continuer.

C'est dans ce but que la loi remet à la partie lésée les objets contrefaits; l'article 429, Code pénal, parle des produits : ce qui signifie la somme d'argent provenant de la vente des objets, il y a là une erreur de la part du législateur, pour arriver à un produit, il faut procéder à une vente, c'est-à-dire, jeter dans le commerce ce qui ne peut se trouver qu'avec le consentement de l'auteur.

Les exemplaires contrefaits, sont confisqués et attribués à l'auteur, ce dernier peut, dans le cas où il estimerait la confiscation d'aucune utilité, demander la destruction de l'objet contrefait.

La confiscation ne peut atteindre que la partie de l'œuvre qui est délictueuse; il arrive généralement que l'œuvre est indivisible, alors la peine doit s'étendre à la totalité de l'œuvre, malgré le préjudice considérable, qui peut en résulter pour le contrefacteur. On y remédie dans la pratique en condamnant à payer un certain prix pour chaque exemplaire vendu, mais avec défense expresse de faire une nouvelle édition.

En ordonnant la remise des objets contrefaits, les tribunaux condamnent à une obligation de faire, qui se résout, en cas de

non exécution, en dommages-intérêts (art. 1142, C. civ.) ; ils peuvent ajouter une clause pénale assez élevée pour engager le délinquant à respecter les droits de l'artiste.

La confiscation ne peut atteindre que les parties en cause, le jugement n'est exécutoire qu'à leur égard. Par suite, le tribunal ne peut autoriser la confiscation ou la destruction des exemplaires contrefaits se trouvant chez des tiers. Cette pénalité ne s'applique qu'aux objets, qui sont en la possession des contrefacteurs condamnés en quelque lieu qu'on les rencontrera.

Nous avons vu que l'art. 427 du Code pénal prononce la confiscation des planches, moules, matrices des objets contrefaits. Il ne faut voir dans ces expressions que des exemples. Cette énumération n'est pas limitative, elle indique quelques instruments de la contrefaçon ; aussi peut-on y ajouter les clichés ayant servi à tirer des épreuves photographiques. Ce que la loi vise, c'est l'instrument dont l'emploi direct conduit nécessairement à la contrefaçon ; elle ne s'occupe pas des objets utiles au contrefacteur, mais qui peuvent servir à tout autre travail parfaitement licite, ainsi l'appareil photographique, les produits chimiques, les cuvettes.

Par la confiscation, l'auteur lésé est propriétaire des objets contrefaits, qui ne deviennent pas pour cela le gage de ses créanciers. Ces derniers ne pourraient, par conséquent, les saisir et les faire vendre à leur profit, car la confiscation met les objets hors du commerce.

Comme toute personne lésée, la victime de la contrefaçon peut demander la réparation complète du dommage causé.

Aux termes de l'art. 4 de la loi de 1793, les dommages-intérêts étaient déterminés à l'avance : « Tout contrefacteur » sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme « équivalente au prix de trois mille exemplaires de l'édition » originale. »

Cette disposition a été abrogée par le Code pénal, qui donne aux tribunaux le pouvoir de statuer, suivant les circonstances, la valeur de l'œuvre, le nombre des exemplaires contrefaits.

Avec l'amende, la confiscation, les dommages-intérêts, les tribunaux pourront encore ordonner soit l'affichage du jugement dans les lieux qu'ils jugeront convenables, soit son insertion intégrale ou par extrait dans un ou plusieurs journaux, conformément à l'art. 1036 du Code de Procédure civile. Cette publication des jugements est une mesure purement civile qui, par suite, peut être prise à l'encontre des personnes de bonne foi; cependant elle ne sera jamais prononcée, en cas d'acquittement, par le tribunal correctionnel qui se trouve alors dessaisi de l'action civile.

Comme tout délit, la contrefaçon se prescrit par trois ans (art. 38. C. I. Cr.). Après ce temps, les deux actions, publique et civile, se trouvent éteintes; la prescription est d'ordre public, les prévenus n'y peuvent renoncer et les tribunaux doivent l'appliquer d'office.

Cette prescription est libératoire, elle couvre le délit; chaque atteinte au droit de la propriété artistique a sa prescription propre : la vente, la fabrication, l'introduction en France sont des délits différents; la prescription de la publication, par exemple, ne met pas à l'abri d'une action judiciaire les faits de vente qui ne remontent pas à trois années.

La jurisprudence décide quelquefois que tous les délits se rapportant à la même œuvre, se trouvent prescrits en même temps; ainsi, après avoir photographié une œuvre du domaine privé, le propriétaire de cette dernière reste trois années sans réclamer, il ne peut plus intenter une action contre le contrefacteur qui, depuis plus de trois ans qu'il possède le cliché, en tire journellement des épreuves. Nous croyons qu'il est préférable de voir dans chaque acte de vente un délit spécial dont l'action est prescrite par trois ans à partir du jour où il a été commis, à la condition toutefois qu'il n'ait été accompli dans ce laps de temps (art. 637, C. I. C.) « aucun acte » d'instruction ou de poursuite qui interromprait la prescription. »

L'art. 638 du Code d'Instruction criminelle qui déclare que l'action publique et l'action civile se prescrivent par

trois ans, s'applique-t-il au civil de la même manière qu'au criminel?

M. Pouillet a très bien posé la question : « on a soutenu, » dit-il, que l'instance, une fois engagée au civil, devient une » instance purement civile soumise sans doute à la péremption qui, au bout de trois ans, abolit la procédure sans » éteindre l'action,... » de sorte que, « dès que l'action est » portée devant la juridiction civile, la nature de la prescription change, il ne peut plus être question que de la prescription civile, c'est-à-dire trentenaire.... Tout le système se » résume dans le vieux brocard : *Omnes actiones quæ tempore » pereunt, semel inclusæ judicio, salvæ permanent* (1). »

Cependant on ne peut pas donner au choix du demandeur la faculté de rendre la condition du défendeur meilleure ou pire; en effet, il est bien difficile de soutenir que l'action, subordonnée dès son origine à une certaine prescription soit, après qu'elle ait été intentée, soumise à une autre sans que l'action change de nature. Les raisons, qui ont déterminé le législateur à édicter cette règle, sont restées les mêmes, particulièrement celle-ci : le désir d'inviter les parties à faire juger rapidement le délit pour que la preuve à administrer soit plus facile.

Il faut remarquer que l'instance étant civile doit suivre les règles des instances civiles, mais qu'elle n'a pas d'influence sur la nature de l'action qui en est l'objet; or la prescription dépend non de la nature de l'instance, « mais de celle de l'action », l'instance étant née d'un délit est soumise à la prescription pénale de trois ans, qui a la même durée que la péremption, de sorte que l'action se trouve éteinte en même temps que l'instance, mais par une règle différente.

Pour les condamnations, on doit distinguer les condamnations ayant pour objet des réparations civiles se prescrivant par trente ans, celles au contraire qui s'appliquent aux peines et pour lesquelles s'exerce la prescription de cinq ans (art. 656,

(1) POUILLET : *Traité de la prop. litt. et artist.*, n° 739, p. 667.

C. I. Cr.): « Les peines portées par les arrêts ou jugements
» rendus en matière correctionnelle se prescriront par cinq
» ans révolus à partir de la date de l'arrêt ou du jugement
» rendu en dernier ressort; et à l'égard des peines pronon-
» cées par les jugements de première instance, à compter
» du jour où ils ne pourront plus être attaqués par la voie de
» l'appel. »

CHAPITRE X.

DES DROITS DES ÉTRANGERS EN FRANCE ET DES FRANÇAIS A L'ÉTRANGER.

§ I. — Avant et depuis le décret du 28 mars 1852.

Les artistes français doivent respecter les droits que leurs compatriotes possèdent sur leurs œuvres; mais ont-ils les mêmes obligations vis-à-vis des étrangers?

La loi des 19-24 juillet 1793 ne s'occupe pas des étrangers, elle se contente de dire : (art. 1) : « Les auteurs d'écrits en » tout genre, les compositeurs de musique..., jouiront... du » droit exclusif de vendre.... » Puis dans l'art. 6, elle déclare que « tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage... sera » obligé d'en déposer deux exemplaires. »

Ce décret-loi protège-t-il les étrangers?

Deux systèmes se trouvent en présence; le premier, adopté par ceux qui reconnaissent que le droit de l'auteur sur son œuvre est un droit purement civil; le second, suivi par ceux qui pensent que la propriété artistique est un droit naturel.

Les partisans du premier système se partagent en deux opinions, l'une n'applique pas le décret-loi de 1793 aux étrangers à moins qu'ils n'aient en France leur domicile autorisé (art. 13 C. civ.) ou qu'ils appartiennent à un pays accordant les mêmes droits à nos nationaux; par conséquent, les étrangers ne peuvent invoquer, en cas de contrefaçon, que le texte de l'article 1382 du C. civ. L'exclusion de dispositions spéciales n'entraîne pas implicitement celle des lois

générales; en effet, la protection des premières peut être si énergique que le législateur trouve suffisantes, pour les étrangers, les garanties du droit commun. L'autre opinion fait remarquer que le droit d'auteur, bien qu'étant un droit civil, est accordé aux étrangers; le mot *citoyen* dans le décret-loi de 1793 comprend les Français et les étrangers; il n'avait pas à cette époque le sens spécial qu'il a acquis aujourd'hui, il s'appliquait à tout homme, chacun pouvait se dire citoyen du monde. C'est ainsi que la loi du 22 juillet 1791 (art. 13, titre III) réprime « toute atteinte portée à un « citoyen » (il est évident que si la victime était un étranger, le délit n'en existait pas moins) et que la loi du 23 août 1793, postérieure à celle qui règle notre matière (loi du 19-24 juillet), organisait « le recours en cassation en faveur des « citoyens. » Or ce recours appartenait aussi bien aux nationaux qu'aux étrangers.

Le second système soutient que la propriété artistique est un droit naturel, reconnu à tous ceux qui ont produit une œuvre d'art. Les articles 11 et 13 du Code civil, aux termes desquels les étrangers ne jouissent en France des droits civils qu'autant que, par des traités, la nation, à laquelle ils appartiennent, accorde la réciprocité aux Français, ou que les étrangers aient été admis à établir en France leur domicile, ne s'appliquent pas dans cette matière. Les artistes sont tous sans distinction admis à participer au bénéfice de la loi. Le décret de 1810 est formel lorsqu'il décide que « les auteurs » soit nationaux soit étrangers... peuvent céder leurs droits... » (art. 39). »

La jurisprudence était indécise, le plus souvent s'appuyant sur l'art. 426 du Code pénal qui punissait « l'introduction sur le « territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés » en France, ont été contrefaits chez l'étranger... » elle n'accordait la protection de la loi qu'aux œuvres publiées en France, à l'exclusion de celles publiées à l'étranger que l'auteur fût étranger ou Français. C'était donner une trop grande portée à cet article, qui ne prévoyait que le cas le plus fréquent.

Le gouvernement français chercha, dans l'application du principe de la réciprocité diplomatique, un moyen de concilier les droits de nos nationaux et ceux des étrangers. De nombreux traités avaient déjà été signés, lorsque parut le décret du 28 mars 1852 protégeant, d'une façon identique et sans restriction, des œuvres publiées en France ou à l'étranger.

Ce décret est l'œuvre d'un gouvernement, qui cherche à s'attacher les bonnes grâces des autres États et qui, dans ce but, n'hésite pas à enfreindre le grand principe de la réciprocité, qui domine tout le droit international. Les pays ne s'empressèrent pas de se montrer reconnaissants, et, à défaut de réciprocité légale, à laquelle on s'était si naïvement attendu, on fut forcé de recourir à la réciprocité diplomatique. Ce décret, établissant une assimilation presque complète des étrangers aux nationaux, aurait dû rendre inutile la signature de traités internationaux. On conçoit cependant que ces derniers aient été conclus, si l'on considère que ces conventions ont une durée déterminée, tandis que le décret de 1852 peut disparaître par un changement de législation.

Les arrangements intervenus entre les États et la France entraînent un grave inconvénient : tandis que les nations, qui ont passé avec nous des conventions, ont perdu en partie des avantages accordés par ce décret, les États, au contraire, qui, à défaut de traités, refusent à nos auteurs comme étrangers toute protection, peuvent en réclamer tout le bénéfice.

Le Gouvernement, aussi bien sous l'Empire que sous la troisième République, ne se référa jamais, dans les conventions qu'il passa, au décret de 1852. Ce que la France garantit aux États étrangers en retour des droits qu'ils nous reconnaissent, ce n'est point le bénéfice de ce décret, mais un traitement basé sur le principe de la réciprocité la plus absolue. Il est bien regrettable qu'un gouvernement signe des traités en désaccord avec la loi au lieu d'être calqués sur elle. « Qu'est-ce qu'il en coûtait à nos diplomates, tout en n'obtenant pour les Français à l'étranger que des droits moindres » que ceux que nous accordons aux autres nations chez nous,

“ de reconnaître le fait dans ce traité, de déclarer hautement
“ que nous concédions des droits plus étendus, et de mettre
“ en pleine lumière notre générosité? Quoi de plus mesquin
“ que cette façon d’agir : d’abord crier au monde entier qu’on
“ n’attend pas la réciprocité pour faire un acte de justice,
“ et inscrire cela dans nos lois, puis, par des voies détour-
“ nées, rapetisser cet acte, le réduire aux proportions les
“ plus minimales, revenir sur sa parole (1). ”

Il est intéressant d’étudier l’influence exercée par le décret de 1852 sur les traités antérieurs ou postérieurs.

Les conventions antérieures ne furent certainement pas abrogées, car les nations, avec lesquelles le gouvernement français avait traité, ne pouvaient émettre la prétention que le décret de 1852, en concédant chez nous aux étrangers des droits plus étendus que ceux accordés par les arrangements diplomatiques, les avait déliés de tout engagement vis-à-vis des auteurs français, mais ce décret avait certainement augmenté en France les droits des étrangers.

Le décret de 1852 n’entrave en aucune façon les conventions diplomatiques conclues postérieurement, puisqu’il est de principe que les lois générales peuvent être modifiées par les dispositions restrictives des lois spéciales et des contrats postérieurs. Les étrangers qui appartiennent à des pays avec lesquels il existe des traités ne pourront revendiquer en France le décret de 1852 que sous les conditions et dans les limites de ces conventions (2).

On a discuté la légalité des traités passés sous l’Empire, on s’est demandé si la constitution impériale, qui donnait au chef de l’État le droit de conclure des traités de commerce, lui concédait aussi celui, sans le concours du pouvoir législatif, de signer des arrangements, qui n’ont rien de commercial, qui ne soulèvent aucune question de tarif et qui règlent des questions de propriété; si les étrangers, ajoutait-on, n’avaient

(1) POUILLET : *Traité théorique et pratique de la prop. litt. et artist.*, p. 776, n° 850.

(2) PATAILLE : *Annales de la prop. artist. et litt.*, 1856, p. 72, n° 67, p. 236.

pas le droit d'être propriétaires d'immeubles en France, un traité pouvait-il leur reconnaître ce droit et modifier ainsi notre législation? certainement non; or, il s'agit ici d'un droit de même nature, tiré de la même source, fondé sur les mêmes principes. Cette question n'a plus qu'un intérêt historique; en effet, ces traités ont été ou dénoncés ou remplacés par d'autres. La Constitution de 1875, qui nous régit, exige que de pareilles conventions soient soumises au Parlement, ce qui leur donne la force de véritables lois; mais le pouvoir exécutif, par une sorte de délégation du pouvoir législatif, a la faculté de les dénoncer après une certaine période d'existence.

Le décret de 1852 est le document à consulter à défaut de traités réglant les droits des auteurs. Il reste seul en vigueur en cas de guerre, lorsque la nation, à laquelle appartient l'artiste, a signé avec la nôtre un arrangement inséré dans des traités de commerce; en effet, à la suite de la rupture des rapports diplomatiques, de pareilles conventions sont suspendues (1).

Le décret de 1852 eut une grande importance; quelques législations appliquaient déjà le principe de la réciprocité légale, qui prit depuis lors un grand développement. Ce qui autorisa les auteurs français à profiter, dans ces pays de réciprocité, des lois sur la propriété artistique.

Ce décret protège d'abord les étrangers (leur conjoint, leurs héritiers et leurs ayants cause), puis l'État étranger pour les œuvres dont il est devenu titulaire par voie d'achat ou de commande, à moins que les avantages qu'il s'est réservé n'aient été inspirés par des considérations d'ordre politique. Ce sont alors de véritables mesures de police, essentiellement *territoriales*, ne pouvant avoir en France aucun effet.

Sont considérés comme auteurs : les circonscriptions administratives, les communes, les sociétés savantes étrangères.

Si nos lois leur reconnaissent la qualité de personnes morales, ces agrégats bénéficient de ce décret; mais, au

(1) BONFILS : *Manuel de droit international public*, p. 582.

contraire, ils ne peuvent l'invoquer si nos lois leur refusent cette qualité. Cependant la loi du pays d'origine doit toujours être scrupuleusement observée; aussi, avant de réclamer protection, l'étranger doit établir qu'il est protégé dans son pays (1).

Le décret de 1852 (art. 1) emploie le mot *ouvrage*, terme large, comprenant tous les produits scientifiques, littéraires et artistiques comme le fit fort bien remarquer le garde des sceaux dans son rapport. En se référant à l'art. 425 du Code pénal, qui mentionne les œuvres visées par la loi de 1793, le décret de 1852 se trouve avoir la même portée que cette dernière loi; or la photographie, d'après l'opinion que nous avons admise, entre dans les termes de l'art. 7 de cette loi de 1793, « toute production de l'esprit et du génie. » Tous les photographes sont donc assurés de voir leurs droits respectés; cependant, il faut remarquer que les photographes étrangers ne peuvent obtenir en France des prérogatives dont ils seraient privés dans leur pays, peu de législations intérieures ayant consacré leurs droits; par conséquent, cette reconnaissance par nos lois restera pour ces artistes sans effet pratique.

A défaut de disposition expresse, le décret de 1852 s'applique aussi bien aux œuvres antérieures qu'à celles postérieures à lui, mais d'après le principe de non rétroactivité, les épreuves d'une œuvre, parues à l'étranger avant le décret, pouvaient circuler librement en France, et celles qui existaient au moment de la publication de ce décret pouvaient encore être écoulées. La personne qui a fait des planches et des clichés, à une époque où la loi ne le lui défendait pas, en reste propriétaire sans pouvoir s'en servir; mais, elle recouvrera, à la fin de la propriété artistique, le droit d'en faire un usage licite. Cette personne qui a établi un cliché de l'œuvre, et qui est privée par cette loi de se servir de son travail, peut-elle réclamer, à l'auteur étranger, une indemnité pour la perte éprouvée? Qu'il y ait préjudice, dans bien des cas, c'est incon-

(1) DARRAS : *Droit des auteurs*, p. 253, n° 203 et suiv.

testable, mais d'un autre côté, l'auteur avait un droit naturel sur son œuvre, aussi répondrait-on avec justesse que pas plus qu'un voleur, qu'on interrompt au milieu de son action malhonnête, n'a le droit d'agir en réparation, cette personne n'a le droit de réclamer des dommages-intérêts. Celui qui a causé le dommage doit en supporter les conséquences, or c'est le législateur français, qui, revenant à la saine interprétation des vrais principes, a reconnu les droits de tous, même ceux des étrangers (1).

L'article 2 du décret punit de la même façon le débit, l'exportation et l'expédition des ouvrages contrefaits.

Nous devons remarquer que le décret ne confond pas celui qui publie à l'étranger avec celui qui fait paraître en France son œuvre, ce décret accorde seulement la même sanction pénale à l'un et à l'autre.

L'assimilation entre l'auteur étranger et l'auteur français n'est donc pas complète; l'étranger n'est pas dispensé de la caution *judicatum solvi*, par conséquent les Français conservent le bénéfice de l'article 16 (modifié par la loi du 5 mars 1895), du C. civ., lorsqu'ils ont à se défendre contre la poursuite d'un étranger; « en toutes matières, l'étranger, qui sera demandeur principal ou intervenant, sera tenu de donner caution » pour le paiement des frais et dommages-intérêts résultant du procès, à moins qu'il ne possède en France des immeubles d'une valeur suffisante pour assurer ce paiement. » En effet, le décret de 1852 ne contient aucune dérogation aux principes généraux, qui doivent par conséquent s'appliquer.

D'après l'article 4 du décret, l'étranger devra faire le dépôt, avant d'intenter une action en justice, lorsqu'il s'agit d'œuvres pour lesquelles ce dépôt est exigé. « Néanmoins la poursuite » ne sera admise que sous l'accomplissement des conditions » exigées relativement aux ouvrages publiés en France, notamment par l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793. »

Le projet de loi Philippon fait disparaître, de notre législation, le décret de 1852, et pour favoriser l'industrie nationale,

(1) D. R. *Prop. litt.* n° 329.

il reproduit la disposition de l'article 40 du décret du 5 février 1810, sur l'imprimerie et la librairie; en accordant la même protection aux auteurs étrangers qu'à nos nationaux pour les ouvrages imprimés et gravés en France.

Voici du reste, le texte du projet (titre IV, droit des étrangers), article 25: « Les étrangers jouiront en France du bénéfice
" de la présente loi, à la condition que, dans leur pays d'ori-
" gine, les conventions diplomatiques ou les lois garantissent
" aux auteurs français le même traitement qu'aux auteurs
" nationaux.

" Néanmoins, en aucun cas, leurs droits ne pourront dépasser en étendue ou en durée ceux qui leur sont reconnus
" par la législation de la nation à laquelle ils appartiennent.

" Les œuvres des auteurs étrangers éditées en France, bénéficieront de la protection de la loi sans condition de réciprocité. »

§ II. — Modifications apportées au droit commun par les Conventions diplomatiques. — Convention de Berne du 9 septembre 1886, modifiée par l'acte additionnel du 4 mai 1896.

Nous venons d'examiner la législation applicable aux étrangers, des conventions diplomatiques y ont apporté de nombreux changements; ces traités, du reste, étaient nécessaires pour accorder aux Français, en pays étrangers, la reconnaissance de leurs droits. Souvent en dehors de son pays, un artiste ne pourra poursuivre la contrefaçon de son œuvre qu'à condition de prouver d'abord que son droit existe en France; qu'ensuite la loi, dans le pays où il veut agir, protège cette sorte d'œuvre, et qu'enfin il peut invoquer un texte légal analogue à notre décret de 1852 ou une convention diplomatique.

A. Parmi les arrangements qui ont été conclus, le plus important est celui que créa l'Union internationale pour la

protection des œuvres littéraires et artistiques signée à Berne le 7 septembre 1886.

Sur l'initiative privée de l'Association littéraire et artistique internationale, fondée à Paris en 1878, une réunion de délégués des sociétés littéraires, des Universités, des Académies, des Associations d'écrivains, d'artistes s'assembla, en 1883, à Berne, sous les auspices du gouvernement helvétique, « pour » élaborer un programme pouvant servir de formule à une » convention universelle; » elle présenta un projet en dix articles où se trouvait garanti et énergiquement sanctionné le droit de l'auteur et de l'artiste étrangers.

Ce projet rencontra, auprès des divers gouvernements, l'accueil le plus favorable. Il leur fut notifié par le Conseil fédéral suisse qui, encouragé par leurs avances, se décida à convoquer, l'année suivante, une conférence diplomatique composée des représentants officiels des divers États, qui avaient adhéré à ses vues. Des délibérations de cette conférence et de leur révision dans une nouvelle réunion en 1885, est sortie la Convention du 9 septembre 1886 (1).

Aux termes de cette Convention, les ratifications devaient avoir lieu dans le délai d'un an; c'est pourquoi la loi du 28 mars 1887 vint approuver la Convention et autoriser le Président de la République à en faire la ratification, qui eut lieu le 5 septembre 1887 (2), un décret des 12-16 septembre de la même année en ordonna l'exécution.

Cette Convention de Berne devait être révisée, car elle était soumise à des perfectionnements. D'après l'article 6 du protocole de clôture, la première conférence devait avoir lieu à Paris dans le délai de quatre à six ans à partir de l'entrée en vigueur de la Convention; le gouvernement français devait en fixer la date dans ces limites, après avoir pris l'avis du bureau international.

Ce n'est pourtant que le 4 mai 1896 que furent signés à

(1) WEISS : *Manuel de droit international privé*, p. 66.

(2) D. P. 1888. 4. 4.

Journal officiel, 16 septembre 1887, bulletin n° 48.336.

Paris l'acte additionnel et la déclaration qui le complète. La loi du 15 avril 1897 les approuva et les ratifia, et le décret du 20 octobre 1897 les rendit exécutoires (1).

Nous allons étudier rapidement les principaux articles de cette Convention. L'art. 18 permet aux pays qui n'ont pas pris part à cette Convention et qui assurent chez eux la protection légale des droits, qui en font l'objet, d'y accéder sur leur demande. De plus, d'après l'article 15, les États de l'Union se réservent le droit de prendre séparément entre eux des arrangements particuliers, pourvu que ces derniers confèrent aux auteurs des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union ou qu'ils ne renferment aucune stipulation contraire à la Convention. Aux mêmes conditions, les Conventions existantes entre les pays contractants sont maintenues (article additionnel de 1886). On voit clairement, par là, que le but de l'Union de Berne est d'assurer aux auteurs dans tous les pays, qui y ont adhéré, un minimum uniforme de protection. C'est un premier pas dans la voie de l'unification des législations en matière de propriété littéraire et artistique. Il est donc nécessaire pour connaître le droit d'un étranger en France, de rechercher si l'auteur appartient à un pays qui a adhéré à l'Union et si ce pays a conclu avec la France un traité particulier.

Pour être protégé par la Convention, l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique doit être ressortissant à l'un des pays de l'Union et avoir publié son œuvre pour la première fois dans un de ces pays, on doit donc envisager la nationalité de l'auteur et celle de l'œuvre. Mais, en 1896, l'acte additionnel (art. 3) étendit cette protection aux auteurs ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union qui auront publié ou fait publier pour la première fois leurs œuvres littéraires et artistiques dans l'un de ces pays. Dès lors, il ne faut plus considérer la nationalité de l'auteur.

(1) D. P. 1899. 4. 112.

Journal officiel, 18 avril 1897, bulletin n° 33.496.

— 20 octobre 1897, — 33.497.

Pour jouir des droits que « les lois respectives accordent actuellement ou accorderont plus tard aux nationaux, » (art. 2) il suffit à l'auteur d'accomplir les formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre, de telle sorte que si celle-ci n'en impose aucune, l'auteur ne sera astreint à aucune condition dans les autres pays.

C'est à tort que l'Angleterre comprit le texte, comme prescrivant à l'auteur les formalités exigées par la loi du pays d'importation.

Par pays d'origine de l'œuvre, on entend le pays où a eu lieu la première publication, mais si cette publication s'est faite simultanément dans plusieurs pays de l'Union, ce sera celui où la durée de la protection est la plus courte.

Il peut arriver aussi que l'œuvre ait été publiée simultanément dans deux pays, dont l'un ne dépend pas de l'Union. Quel sera dans cette hypothèse le pays d'origine ?

On a soutenu qu'il fallait prendre en considération la publication faite en dehors des états de l'Union et par suite, n'accorder dans les pays de l'Union que la durée de protection la plus courte, fût-ce même celle accordée par un pays, qui n'a pas adhéré à l'Union. A ce système on objectait, avec raison, que la Convention ne pouvait viser que les faits accomplis dans les États qui l'avaient signée ; c'est la solution adoptée en 1896, dans la déclaration interprétant certaines dispositions de la Convention de Berne dans le n° 2 : « par » œuvres publiées, il faut entendre les œuvres éditées dans un » des pays de l'Union. »

Enfin si les œuvres ne sont publiées par aucun pays de l'Union, le pays, auquel appartient l'auteur, est considéré comme pays d'origine de l'œuvre (art. 2 § 4).

Les droits reconnus par la Convention à l'auteur étranger sont « ceux que les lois respectives accordent actuellement ou » accorderont par la suite aux nationaux. »

L'étranger est assimilé au national en ce qui touche la nature et l'étendue de la protection ; ainsi la loi française lui sera applicable sur notre territoire, ce seront nos dispositions pro-

tectrices qu'il invoquera devant nos tribunaux ; par conséquent cet auteur pourra avoir chez nous un régime plus favorable que celui dont il jouit dans son propre pays, mais il faudra consulter et appliquer la loi du pays d'origine pour savoir les conditions et les formalités auxquelles est subordonnée cette protection et la durée qui lui est assignée. (Déclaration interprétant certaines dispositions de la Convention de Berne (1)).

Les œuvres, auxquelles s'applique la Convention de Berne sont énumérées dans l'art. 4, qui comprend entre autres œuvres... « les compositions musicales avec ou sans paroles, »
« les œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, »
« les lithographies, les plans, croquis et ouvrages plastiques »
« relatifs à... l'architecture,... enfin toute production quelconque du domaine littéraire, scientifique ou artistique, qui »
« pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression »
« ou de reproduction. »

Cette énumération a pour but d'écarter les œuvres qui ne sont pas protégées dans quelques pays : l'architecture et la photographie. En Allemagne, en Suède, en Hongrie, au Danemark, les plans d'architecture seuls sont l'objet de la sollicitude de la loi. Quant à la photographie, certaines législations ne la rangent pas parmi les œuvres d'art ; ainsi, en Allemagne, elle est l'objet d'une loi spéciale (10 janvier 1876). C'est sur les instances des délégués allemands que la photographie ne fut pas comprise dans l'énumération de l'art. 4 ; cependant, aux termes de l'art. 1 du protocole de clôture, il a été convenu que »
« ceux des pays de l'Union, où le caractère d'œuvres artistiques n'est pas refusé aux œuvres photographiques, s'engagent à les admettre, à partir de la mise en vigueur de la »
« convention, au bénéfice de ses dispositions ; ils ne sont tenus »
« de protéger les auteurs de ces œuvres, sauf les arrangements »
« internationaux existants ou à conclure que dans la mesure »
« où leur législation permet de le faire. »

En France, on reconnaît le caractère d'œuvres artistiques

(1) D. P. 1899. 4. 412.

aux photographies du moins dans la théorie aujourd'hui la plus répandue, par suite dans les limites où la protection est accordée à ces sortes d'œuvres, les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union (ou qui auront fait la publication dans un de ces états depuis l'acte additionnel de 1896), pourront invoquer la Convention pour se faire protéger. Il eût été préférable de ne pas se préoccuper du caractère artistique attribué aux photographies et de dire que les citoyens des nations signataires de la Convention profiteraient de la protection accordée aux photographies.

L'acte additionnel du 4 mai 1896 (1) réalisa ce changement, la disposition suivante fut adoptée modifiant le n° 1 du protocole de clôture :

“ I. A. Dans le pays d'Union où la protection est accordée non
” seulement aux plans d'architecture, mais encore aux œuvres
” d'architecture elles-mêmes, ces œuvres sont admises au
” bénéfice des dispositions de la Convention de Berne et du
” présent acte additionnel. ”

“ B. Les œuvres photographiques et les œuvres obtenues
” par un procédé analogue sont admises au bénéfice des dis-
” positions de ces actes, en tant que la législation intérieure
” permet de le faire et dans la mesure de la protection qu'elle
” accorde aux œuvres nationales similaires. ”

Le reste de l'article reproduisait l'alinéa final du n° 1 du protocole de clôture : “ Il est entendu que la photographie
” autorisée d'une œuvre d'art protégée jouit, dans tous les
” pays de l'Union, de la protection légale, au sens de la Con-
” vention de Berne et du présent acte additionnel aussi long-
” temps que dure le droit principal de reproduction de cette
” œuvre même et dans les limites des conventions privées
” entre les ayants droit. ” La déclaration, signée le même jour, interprétant certaines dispositions de la Convention de Berne et de l'acte additionnel, décida que la protection des œuvres photographiques (mentionnées dans le n° 1, lettre B du protocole de clôture modifié), assurée par les actes précités, dépend

(1) D. P. 99 4. 4.

uniquement de l'accomplissement dans le pays d'origine de l'œuvre, des conditions et formalités qui peuvent être prescrites par la législation de ce pays.

Les œuvres posthumes, dont il n'était pas question dans la Convention de 1886, sont protégées depuis l'acte additionnel de 1896 (art. 2, § 5).

La Convention de Berne s'occupe du droit d'exécution des œuvres musicales en le réservant à l'auteur pour toutes ses œuvres; mais pour celles qui n'ont pas été publiées, l'auteur doit expressément déclarer sur le titre ou en tête de l'œuvre qu'il en interdit l'exécution publique (art. 9). Cette disposition est en contradiction directe avec le principe émis dans l'art. 2, que la jouissance du droit d'auteur n'est subordonnée « qu'à » l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine »; en effet, astreindre l'auteur d'une œuvre musicale à cette obligation, alors que la loi du pays d'origine ne la prescrit pas, c'est faire dépendre la jouissance du droit d'auteur, de conditions et formalités différentes de celles exigées dans le pays d'origine de l'œuvre (1).

Pour que l'auteur soit admis à poursuivre les contrefacteurs, il faut que son nom soit indiqué sur l'œuvre en la manière usitée; les tribunaux peuvent exiger la production d'un certificat, délivré par l'autorité compétente, constatant que les formalités prescrites par l'art. 2 (c'est-à-dire par la loi du pays d'origine), ont été remplies (art. 11 de la Convention). Les mots « par l'autorité compétente » sont excessivement vagues; en France, puisque la seule formalité demandée en cas de poursuite est le dépôt au ministère de l'Intérieur, il faut décider que c'est au ministre de l'Intérieur à délivrer le certificat.

L'article 12 (modifié en 1896) déclare que « toute œuvre » contrefaite peut être saisie par les autorités compétentes « des pays de l'Union où l'œuvre originale a droit à la protection légale. La saisie a lieu conformément à la législation » intérieure de chaque pays. »

Le délégué de la Suède pensait que l'article 12 était toujours

(1) POUILLET : *Traité théorique de la prop. litt. et artist.* p. 800, n° 871.

facultatif pour les pays de l'Union à cause des mots « peut être saisie. » Par là on a voulu donner aux parties la faculté de pouvoir renoncer à la saisie.

La Convention respecte le droit qui appartient à chaque gouvernement de permettre, de surveiller ou d'interdire, par des mesures de législation ou de police intérieure, la circulation, l'exhibition de toute œuvre que l'État jugerait dangereuse. C'est bien évident, les étrangers ne peuvent obtenir, pour leurs œuvres, des privilèges qui seraient refusés aux nationaux, et de plus, l'état a un intérêt général à sauvegarder les bonnes mœurs sur son territoire (art. 13).

La Convention s'est occupée de la question de la rétroactivité (1) dans son art. 14, qui décide qu'elle s'applique à toutes les œuvres non tombées dans le domaine public de leur pays d'origine. Prévoyant des difficultés, le n° 4 du protocole de clôture déclare qu'on suivra d'abord les stipulations relatives à ce sujet, contenues dans les conventions spéciales existantes ou à conclure à cet effet, et qu'à leur défaut la législation intérieure réglera cette question.

Certaines mesures transitoires se trouvent rapportées dans le traité passé entre la France et l'Allemagne en 1883. Ce traité permet d'achever les impressions commencées et de mettre en circulation, en les munissant d'une estampille, les exemplaires commencés ou terminés lors de la mise en exécution de la Convention; il autorise aussi de se servir pendant un délai de quatre ans des appareils, bois, clichés, planches gravées, pierres lithographiques, après les avoir estampillés.

La loi anglaise du 25 juin 1886, faite en vue de la Convention de Berne, s'exprime ainsi : « Dans le cas où, avant la » promulgation de l'ordonnance, une personne aurait publié » légalement une œuvre dans le Royaume-Uni, rien dans cet » article ne viendra apporter diminution ou préjudice aux » intérêts ou droits nés ou résultant d'une telle publication, » qui subsistent ou sont reconnus valablement à ladite date. » S'appuyant sur cette disposition, quelques jurisconsultes

(1) POUILLET : Ibid. n° 879, p. 806 et suiv.

anglais ont déclaré que l'éditeur a le droit d'user de ses clichés ou de ses pierres, de les renouveler en les réparant, mais que son droit cesse lorsqu'il s'agit de faire de nouveaux clichés, de traiter les anciens par un procédé qui exigerait la même somme de travail ou la même dépense d'argent que l'établissement de nouveaux. C'est aller trop loin; la stricte justice exige que l'éditeur ait le droit d'achever la vente des exemplaires préparés, de conserver ses clichés, bois, planches ou pierres, mais on doit lui en défendre l'usage.

On s'est demandé si la Convention avait supprimé la nécessité de la *cautio judicatum solvi* ?

Quelques auteurs adoptent l'affirmative; la Convention déclarent-ils, en assimilant les étrangers aux nationaux, a fait disparaître les frontières; du reste, disent-ils, si la *cautio judicatum solvi* est maintenue dans la Convention d'Union de 1883 sur la propriété industrielle, c'est à cause de l'art. 3 du protocole de clôture ainsi conçu :

« Il est entendu que la disposition finale de l'art. 2 de la Convention ne porte aucune atteinte à la législation de chacun des pays contractants en ce qui concerne la procédure suivie devant les tribunaux et la compétence de ces tribunaux. » Dans la Convention de Berne (1886), au contraire, il n'y a aucune disposition analogue, par conséquent, concluent les partisans de ce système, l'assimilation des étrangers aux nationaux est complète.

A cette opinion, on objecte justement que la Convention reconnaît aux étrangers les droits « que les lois accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux. » (Art. 2.) Elle ne déclare pas qu'en tous points les étrangers doivent être assimilés aux nationaux; par conséquent, ce n'est que quant à la nature et à l'étendue de la protection de la propriété littéraire et artistique que l'assimilation existe, mais en aucune façon au point de vue de la procédure; du reste, quelques formes supplémentaires, exigées des étrangers pour réclamer justice, ne suffisent pas pour soutenir que la protection n'est pas la même pour eux que pour les nationaux.

Le gouvernement de la Confédération Suisse est chargé, d'après l'art. 16 de la Convention, de surveiller un office international, institué sous le nom de « Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. » Ce bureau a pour mission de centraliser et de publier en langue française les renseignements de toute nature relatifs à la protection des droits d'auteur ; il édite depuis 1888 une feuille périodique intitulée « *Le droit d'auteur.* »

Parmi les États qui font partie de l'Union, il faut distinguer :

a) Ceux qui signèrent la Convention de Berne de 1886, avec son article additionnel, son protocole de clôture, ainsi que l'acte additionnel et la déclaration du 4 mai 1896 : l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, la France, l'Italie, la Suisse et la Tunisie.

b) Ceux qui ont adhéré plus tard à la Convention de Berne en signant l'acte additionnel du 4 mai 1896 avec sa déclaration : le Luxembourg, la Principauté de Monaco et le Monténégro.

c) Un seul pays, l'Angleterre, signa la Convention de Berne et l'acte additionnel de 1896, sans donner son approbation à la déclaration.

d) Un seul état, la Norvège, adhéra à la Convention de Berne et signa la déclaration du 4 mai 1896 sans vouloir accepter l'acte additionnel.

e) Enfin les Républiques d'Haïti et de Libéria signèrent seulement la Convention de Berne.

Nous allons jeter un coup d'œil rapide sur la législation de ces États :

1. *Allemagne*, avec laquelle la France conserve le bénéfice de la Convention du 19 avril 1883.

2. *Belgique*.

3. *Espagne et les colonies*. Avec ce pays il y a la Convention du 16 juin 1880.

4. *France et colonies*.

5. *Grande Bretagne*.

6. *République d'Haïti*.

7. *Italie*, la Convention franco-italienne de 1884 subsiste encore.

8. *République de Libéria*.

9. *Luxembourg*, qui a adhéré à la Convention le 20 juin 1888. Le traité du 16 décembre 1865 n'a pas été dénoncé.

10. *Principauté de Monaco*, depuis le 30 mai 1889.

11. *Monténégro*, qui y a adhéré le 28 février 1893.

12. *Norwège*, depuis le 13 avril 1896.

13. *Suisse*.

14. *Tunisie*.

1° EN ALLEMAGNE (1), la photographie est protégée d'une manière particulière par la loi du 10 janvier 1876, pourvu qu'elle ne soit pas la reproduction d'une œuvre artistique encore dans le domaine privé de l'auteur, autrement cette épreuve assimilée à une gravure tombe sous le coup de la loi du 9 janvier 1876 « sur les œuvres des arts figuratifs. »

La protection de la loi du 10 janvier 1876 est très limitée; le droit de reproduction n'est prohibé que s'il a lieu par des moyens mécaniques. « Quiconque reproduit régulièrement, » mais par le moyen d'un procédé artistique différent, une » œuvre des arts figuratifs dont il n'est pas l'auteur, exerce » les droits d'auteur de l'art. 1 sur l'œuvre qu'il a produite, » quand même l'original serait déjà tombé dans le domaine » public. » (Art. 7.) La durée de production est de cinq ans à partir de la publication des premières reproductions ou de la fabrication du cliché. Sous peine de déchéance, tout exemplaire doit porter sur l'image ou sur le carton le nom et, s'il y a lieu, la raison sociale et le domicile de l'auteur ou de l'éditeur et l'année de la première publication. La société de photographie s'est occupée de remédier aux exigences de la pratique, et elle a fait remettre à la Diète un projet de révision,

(1) LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères sur la prop. litt. et artist.* I. p. 90.

SAUVEL : *De la protection des œuvres photographiques spécialement en matière de portrait*, p. 64.

modifiant la législation actuelle sur trois points : 1^o la durée de protection est portée de cinq à quinze ans ; 2^o l'art. 4 qui permet aux tiers de copier toute photographie quand ce travail se trouve associé à une œuvre d'industrie, de fabrique, d'atelier ou de manufacture, est abrogé ; par conséquent, les industriels n'auraient plus le droit d'utiliser une photographie au préjudice de l'auteur ; 3^o on fait disparaître la disposition qui permet de reproduire une photographie par tous les moyens non mécaniques.

• Les œuvres artistiques sont régies par la loi du 9 janvier 1876, le droit de représenter une œuvre des arts figuratifs appartient exclusivement à l'auteur. La loi ne s'occupe pas de l'architecture. La protection dure toute la vie de l'auteur et trente ans après sa mort. L'application d'une œuvre des arts figuratifs dans une œuvre d'industrie, de fabrique, d'atelier ou de manufacture, est protégée par la loi spéciale sur les dessins et modèles de fabrique (1). Les œuvres musicales et littéraires sont régies par la loi du 11 juin 1870.

2^o EN BELGIQUE (2), la loi du 22 mars 1886, basée sur un principe tout différent de celui de notre décret-loi de 1793, protège la conception au même titre que la réalisation de l'œuvre ; l'objet du droit d'auteur porte sur la pensée elle-même autant que sur ses manifestations extérieures. L'article 1 vise les œuvres artistiques sans nommer la photographie.

La jurisprudence protège généralement les photographies sans leur reconnaître le caractère d'œuvres d'art.

Le traité franco-belge du 31 octobre 1881, dénoncé par la Belgique le 1^{er} février 1892, portait que « les auteurs... de photographies jouiront, dans chacun des deux États réciproquement, des avantages qui y sont ou y seront attribués par la loi sur la propriété des œuvres d'art.

(1) *Annuaire de législation étrangère*, 1877, p. 88. — DARRAS : *Droit des auteurs et des artistes*, p. 340 et suiv., n^o 273.

(2) BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 239 à 242. — LYON, CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères sur la prop. litt. et artist.* 1. p. 170.

” Ces dernières sont protégées pendant la vie de l’auteur
” et cinquante ans après sa mort. ”

La cession d’une œuvre d’art n’entraîne pas la cession du droit de reproduction au profit de l’acquéreur.

3° L’ESPAGNE (1) où la loi du 10 janvier 1879 sur la propriété intellectuelle protège pendant quatre-vingts ans après la mort de l’auteur les œuvres artistiques qui peuvent être “ mises au jour par un moyen quelconque. ” Cette loi embrasse également les œuvres scientifiques ; ce qui comprend, à ce double titre les photographies d’après le règlement du 3 septembre 1880. L’auteur doit signer la photographie en justifiant son identité par des actes concernant sa personnalité. L’enregistrement et le dépôt sont expressément obligatoires. Les étrangers sont protégés si la nation à laquelle ils appartiennent accordent la réciprocité. Il existe entre la France et l’Espagne une convention en date du 16 juin 1880.

4° FRANCE et COLONIES. Il nous suffira de remarquer que depuis le décret du 29 octobre 1887, sont applicables aux étrangers dans les colonies les dispositions régissant en France la propriété artistique et littéraire (le décret de 1852 ou les conventions diplomatiques).

5° LA GRANDE BRETAGNE (2). Un acte du 29 juillet 1862, “ *for amending the law relating to copyright in works of the Fine Arts, and for repressing the Commission of hand in the production and sale of such works* ”, s’occupe de la peinture, du dessin et de la photographie. “ Tout auteur d’une œuvre photographique originale et ses ayants-cause conservent le droit exclusif de copier, graver, reproduire et multiplier ladite photographie et son épreuve négative par tous les

(1) LYON CAEN et DELALAIN : Ibid. I. p. 207 et 229.

(2) *Annuaire de législation*, 1880, p. 430 à 437. — BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 254. — SAUVEL : *De la protection des œuvres photographiques*, p. 61. — *Droit d’auteur*, 1895, p. 153. — LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères*, I. p. 309.

» moyens possibles ; ce droit dure la vie naturelle de l'auteur
» et en outre sept ans après sa mort. »

Le photographe doit faire inscrire le titre, le nom de l'éditeur, le lieu de publication, ses nom et domicile, la date de la première publication sur un registre tenu au Stationers Hall à Londres. Aucune action n'est recevable pour une atteinte à ce droit, commise avant la date de l'enregistrement, pour lequel il est perçu un droit de un schelling.

Aucune loi ne limite le droit de photographier les vues de la ville de Londres et ses monuments. Pour l'intérieur des édifices, les squares et les parcs, il faut une permission qu'on obtient facilement du County Council ou de l'office of Work.

Les étrangers ne sont protégés qu'à la condition d'avoir fait enregistrer leurs œuvres. A défaut de dispositions spéciales d'enregistrement dans l'ordre qui étend à un pays le bénéfice des lois anglaises sur l'*International Copyright*, cet enregistrement a lieu dans les formes prescrites par le Copyright de 1862. Il est utile de remarquer que, pour le juge anglais, la convention de Berne n'en dispense pas les artistes étrangers, malgré les termes évidents de l'article 2, § 2 n'exigeant que les formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre. Ainsi le jugea la Haute Cour de justice de Londres, le 4 février 1891 (1), en s'appuyant sur cet argument qu'on ne peut pas admettre, qu'en vertu de la convention de Berne, l'auteur d'une œuvre étrangère puisse se trouver dans une situation plus favorable qu'un sujet anglais.

Les œuvres musicales sont traitées comme les œuvres littéraires, et par suite régies par la loi du 1^{er} juillet 1842.

6° RÉPUBLIQUE D'HAÏTI (2). L'article 1 de la loi du 8 octobre 1885 comprend toute œuvre quelconque littéraire, scientifique et artistique pouvant être publiée par un système quelconque d'impression ou de reproduction. La photographie n'y est pas mentionnée, mais elle rentre dans ces termes généraux.

(1) D. P. 1893. 2. 171. Londres, 4 février 1891.

(2) BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 289.

L'œuvre est protégée pendant la vie de l'auteur, celle de sa veuve, au profit de ses enfants pendant vingt ans et, à défaut d'enfants, au profit des autres héritiers pendant dix ans.

Le Code pénal de 1835 contient diverses dispositions intéressantes; ainsi les articles 347 et 349 dont voici le texte :

Article 347. « Toute édition d'écrits, de composition musicale, « de dessin, de lithographie, de peinture ou de toute autre « production imprimée ou gravée en partie ou en entier, au « mépris des lois et des règlements relatifs à la propriété des « auteurs est une contrefaçon et toute contrefaçon est un « délit. »

Article 349. « La peine contre le contrefacteur ou l'introduc- « teur sera une amende de 100 gourdes (500 francs) au moins « ou de 400 gourdes (2,000 francs) au plus, et contre le « débitant une amende de 16 gourdes (80 francs) au moins « et de 80 gourdes (400 francs) au plus. »

Les planches, moules ou matrices des objets contrefaits seront aussi confisqués.

La loi de 1885 s'applique aux Haïtiens que leurs œuvres soient publiées dans leur pays ou à l'étranger. Elle exige le dépôt de cinq exemplaires (1).

7° EN ITALIE (2), la loi du 19 septembre 1882 accorde aux œuvres de l'esprit une protection minima de quarante ans et au delà, si l'auteur vit plus longtemps. Après ces quarante ans s'ouvre une nouvelle période de la même durée, commençant toujours après la mort de l'auteur, au profit des héritiers. Ceux-ci ont le droit de percevoir pendant ce laps de temps une redevance de 5 % sur le prix fort, indiqué sur chaque exemplaire; mais il faut remarquer qu'ils ne peuvent empêcher la reproduction qui a lieu sans leur autorisation.

Le droit de l'État, des provinces, des communes, des sociétés,

(1) LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères sur la prop. artist.* t. II. p. 425.

(2) BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 262. — LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* I. p. 377.

n'est que de vingt ans pour les œuvres par eux mises au jour à compter de la publication.

La photographie n'est pas nommément indiquée par la loi, mais celle-ci parle des œuvres « d'art et du génie; » comme ces termes sont fort larges, on décide que la photographie doit y entrer.

Il faut déposer à la préfecture de la province un exemplaire au moins, trois au plus, de l'œuvre ou des copies photographiques ou autres, si l'œuvre ne peut pas être déposée. On doit y joindre une déclaration en double signée par le titulaire ou le mandataire, exprimant la volonté de se réserver le droit d'auteur ou d'éditeur et indiquant l'année où l'œuvre a été imprimée, exposée ou publiée. Il est perçu un droit de deux francs pour cette déclaration, qui doit avoir lieu dans les trois mois à partir de la publication.

L'inobservation de ces formalités, dans les dix premières années à partir de la publication, entraîne la déchéance complète des droits d'auteur.

Dans cet intervalle de dix ans, le dépôt et la déclaration tardifs sont également valables, à moins qu'un tiers n'ait reproduit l'œuvre; en pareil cas, l'auteur ne pourra s'opposer à la vente des copies déjà imprimées ou introduites de l'étranger.

Une convention, à la date du 9 juillet 1884, avait été conclue entre la France et l'Italie; elle a été dénoncée le 4 juillet 1889 à la suite de la Convention de Berne (1).

8° LA RÉPUBLIQUE DE LIBÉRIA (2). Cette république a signé la Convention de Berne. Elle n'a pas de loi sur la propriété artistique.

9° LE GRAND-DUCHÉ DU LUXEMBOURG (3), pendant la domination française, fut régi par le décret loi de 1793, qui fut remplacé par la loi du 25 janvier 1817 sur le droit de copie au

(1) LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères*, II. p. 303.

(2) DARRAS : *Droit des auteurs et des artistes*, p. 363, n° 291.

(3) BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 266. — LYON CAEN et DELALAIN, *Ibid.* I. p. 407.

moyen de l'impression, accordant aux productions des arts une protection qui se prolonge pendant vingt ans après la mort de l'auteur.

Dans ce pays, la photographie est assimilée aux autres arts.

10° DANS LA PRINCIPAUTÉ DE MONACO (1), les œuvres littéraires et artistiques, y comprises les photographies, sont protégées par l'ordonnance souveraine du 27 février 1889 et par celle du 3 juin 1896, pendant une durée qui se prolonge cinquante ans après la mort de l'auteur.

11° MONTÉNÉGRO a adhéré à la Convention de Berne le 28 février 1893, mais il s'est retiré de la Convention le 1^{er} avril 1900. Il ne possède aucune disposition écrite réglant la protection des œuvres d'art. C'est le droit coutumier qu'on applique.

12° EN NORWÈGE (2) une loi du 12 mai 1877 protégeait les arts plastiques et les dessins. Elle réglementait la photographie en prescrivant à l'intéressé d'inscrire sur chaque exemplaire le mot « *eneberettiget* » droit exclusif, l'indication de l'année où le premier exemplaire a été tiré, son nom, et aussi, pour une reproduction d'œuvre d'art, le nom de l'auteur. Cette loi ne réservait un droit exclusif sur la reproduction par la photographie que pendant cinq ans, après l'expiration de l'année où le premier exemplaire avait été tiré, mais sans jamais survivre au photographe. L'aliénation de l'œuvre n'emportait pas celle du droit de reproduction, à moins qu'il ne s'agisse de portraits ou de bustes faits sur commande.

Les œuvres littéraires et musicales étaient protégées par une loi du 8 juin 1876. La loi du 4 juillet 1893, entrée en vigueur le 1^{er} janvier 1894, est venue abroger les lois de 1876 et 1877. Elle a pour objet les droits des auteurs et des artistes. Elle protège toutes les œuvres, y comprises celles d'architecture.

(1) *Droit d'auteur*, 1896, p. 89.

(2) LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* I. p. 437 et 452. — BIGEON : *Ibid.* p. 267. — SAUVEL : *De la protection des œuvres photographiques*, p. 65. — *Annuaire de législation étrangère*, 1878, p. 653.

pendant la vie de l'auteur et pendant cinquante ans après sa mort (1).

13° LA SUISSE (2) possède une loi fédérale du 23 avril 1883, sur la propriété des œuvres littéraires, musicales et artistiques. Le droit exclusif de reproduction et d'exécution dure toute la vie de l'auteur, et pendant trente ans à partir du jour de son décès. La loi est applicable à toutes les œuvres, dont les auteurs sont domiciliés en Suisse, en quelque pays qu'ait lieu leur apparition, et à celles parues en Suisse dont les auteurs sont domiciliés à l'étranger. Cette loi d'ailleurs a pour objet toutes les productions des beaux-arts : œuvres d'architecture et photographie. Ces dernières sont assimilées aux œuvres analogues (art. 9), à la condition qu'elles soient enregistrées (art. 3). La durée du droit de reproduction pour les photographies est fixée à cinq années, à partir de l'inscription, à la condition d'être enregistrées au bureau fédéral. S'il s'agit de la reproduction d'une œuvre artistique non tombée dans le domaine public, cette durée sera celle résultant du contrat entre le photographe et l'artiste dans les limites du droit de l'auteur, à défaut de stipulation sur ce point, elle reste fixée à cinq années, à l'expiration desquelles l'auteur ou les ayants cause rentrent dans tous leurs droits.

Lorsque l'œuvre a été exécutée sur commande, le photographe, à moins de stipulations contraires, n'a pas le droit de reproduction ; il en est ainsi, du reste, pour les peintres et les sculpteurs quand il s'agit de portraits ou de bustes commandés.

En limitant la production à cinq années, la loi considère les photographies comme des œuvres d'art d'une catégorie inférieure, et, à l'exemple de la loi allemande, elle ne prohibe pendant ce temps que les reproductions par des procédés mécaniques ou par la photographie, et non celles faites à la main par la peinture, le dessin ou la sculpture.

Un règlement du 28 décembre 1883 décide que : art. 1, le

(1) PATAILLE, 1894, p. 342 à 353.

(2) BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 273. — DARRAS : *Du droit des auteurs et des artistes*, n° 253, p. 312.

département fédéral de commerce (division du commerce et de l'industrie) à Berne, tient un double registre pour les œuvres dont l'inscription est obligatoire suivant la loi fédérale savoir... 2^o pour les œuvres photographiques et autres analogues.

La France avait signé avec la Suisse la convention du 23 février 1882, valable jusqu'au 1^{er} février 1892 (art. 34), passé ce délai prorogeable d'année en année. La guerre économique qui a suivi l'établissement de nos tarifs de douanes a amené la dénonciation de ce traité en 1892. Il faut aussi mentionner le règlement du 3 avril 1897, relatif aux copies des œuvres d'art appartenant à la Confédération (1).

14^o EN TUNISIE (2) une loi du 15 juin 1889, sur la propriété littéraire et artistique, protège durant la vie de l'auteur et cinquante ans après son décès, les œuvres « littéraires et artistiques, » et d'après l'art. 3, ces expressions comprennent les livres, les œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, les lithographies, les illustrations, les cartes géographiques..., enfin toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction.

La loi s'applique aux œuvres publiées soit pour la première fois en Tunisie, quelle que soit la nationalité de l'auteur, soit à l'étranger, pour la protection desquelles pourrait être invoquée une convention diplomatique.

Les tribunaux français sont seuls compétents pour connaître de toutes demandes ou contestations relatives à cette loi.

B. *A côté des États qui ont adhéré à la Convention de Berne, certains pays ont signé avec la France des arrangements particuliers.* Ces différentes conventions sont applicables à la photographie ; en effet, celle-ci est régie par la loi sur la propriété artistique, ce qui oblige nos tribunaux à considérer les productions de ceux qui appartiennent à ces États comme des

(1) PATAILLE, 97. p. 280.

(2) SAUVEL : *De la propriété artistique en photographie spécialement en matière de portraits*, p. 64. — BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 276.

œuvres d'art, au même titre que les photographies françaises, alors même que ces conventions aient négligé de désigner nommément l'art photographique, et comme ces traités sont basés sur le principe de la réciprocité, toutes les œuvres des Français doivent être protégées dans ces pays étrangers.

Les photographies, dans ces États, sont régies soit par les mêmes règles que les œuvres d'art, soit par des dispositions insérées dans la même loi, et dans ce dernier cas, comme on ne pourrait prétendre que la convention s'applique à quelques-unes des œuvres visées par une même loi et non aux autres, il faut en conclure que ce traité s'occupe des photographies.

Voici l'énumération des États avec lesquels la France a signé des arrangements diplomatiques :

EN EUROPE : l'*Autriche-Hongrie*, les *Pays-Bas*, le *Portugal*, la *Suède*, la *Roumanie*.

EN AMÉRIQUE : la *Bolivie*, la *République de Costa-Rica*, l'*Équateur*, le *Guatémala*, le *Mexique*, le *Paraguay*, la *République Argentine*, le *Salvador*.

1° Avec l'*Autriche-Hongrie* (1) il existe la Convention du 11 décembre 1866, dont le sort avait été lié à un traité de commerce signé le même jour; cette Convention fut rendue indépendante par un article additionnel du 18 février 1884 qui exige de la part des Austro-Hongrois l'enregistrement à Paris, et de la part des Français la même formalité à Vienne.

Les photographies devant être, en France, considérées comme des œuvres d'art et étant régies en Autriche et en Hongrie par des dispositions spéciales dans les lois sur la propriété artistique, il n'est pas douteux que cette Convention ne soit applicable aux photographes tant en France que dans les deux parties de la monarchie austro-hongroise.

En *Autriche*, il n'y avait que la loi du 14 octobre 1846 pour la protection de la propriété littéraire et artistique contre

(1) PATAILLE, 1866, p. 5. — LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères*, II. p. 269, 276.

la publication, la reproduction et l'imitation illicites, lorsque, le 1^{er} août 1885, une assemblée générale de libraires et d'artistes autrichiens, réunie à Vienne, émit le vœu d'une révision de la loi de 1846. Le gouvernement prit l'initiative de déposer un projet de loi concernant la propriété des œuvres littéraires, artistiques et photographiques. Ce fut la loi du 25 décembre 1895.

Le droit d'auteur, sur les œuvres photographiques, expire dix ans après la fabrication du cliché fait directement d'après l'original. Le droit d'auteur n'existe sur les œuvres photographiques, à l'exception des portraits, que si, sur chaque reproduction licite ou sur le carton où se trouve collée l'épreuve, sont indiqués d'une façon visible le nom ou la raison de commerce de l'artiste, son domicile et celui de l'éditeur, et aussi l'année où l'œuvre a paru (art. 40, loi 1895).

Cette loi diminue considérablement sa protection, en ne considérant pas comme contrefaçon « l'insertion, dans un » ouvrage littéraire, de reproductions de photographies isolées déjà parues quand elle n'a lieu que pour l'explication » du texte si celui-ci forme le principal. Toutefois le nom de » l'auteur et celui de la source utilisée doivent être indiqués » (art. 41, loi 1895). Cette dernière disposition n'est pas applicable aux photographies qui, comme reproductions d'œuvres d'art encore protégées ou comme parties d'œuvres littéraires encore dans le domaine privé de l'auteur doivent être régies par les règles établies en vue de ces cas (art. 42).

En Hongrie (1), les dispositions relatives à la photographie se trouvent intercalées sous une rubrique spéciale dans la loi sur le droit d'auteur, sanctionnée le 26 avril et promulguée le 4 mai 1884. Cette loi protège la photographie pendant cinq années à compter de l'expiration de celle durant laquelle a paru l'original; aussi exige-t-elle sur chaque exemplaire la

(1) SAUVEL : *De la protection artistique des photographies*, p. 70. — BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 261. — LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises : étrangères*. I. p. 141, 160.

mention du nom de l'auteur, la raison sociale, le domicile de l'auteur ou de l'éditeur, la date de la première publication des tirages ou reproductions (art. 69). Cette protection est à peu près illusoire, puisqu'elle considère comme licites :

« 1^o l'usage d'une photographie, de façon à tirer de l'œuvre originale différentes œuvres nouvelles.

» 2^o la reproduction d'une œuvre photographique, quand elle est appliquée à un produit de l'industrie.

» 3^o la reproduction de la photographie dans un autre article (art. 73).

» 4^o enfin l'insertion d'une photographie dans une œuvre littéraire dans laquelle elle ne sert qu'à expliquer le texte, à la condition d'indiquer expressément l'auteur ou la source (art. 68 et 75).

Pour les autres œuvres, artistiques, littéraires et musicales, la même loi protège l'auteur pendant sa vie et ses héritiers durant trente ans. L'auteur garde le droit d'empêcher la reproduction de ses œuvres par les moyens qu'il a lui-même employés, dans le délai de deux années depuis la publication de son œuvre. Il n'a aucun droit d'interdire la copie à l'aide de procédés tout à fait distincts : la reproduction d'un dessin par la sculpture et dont il n'a pas fait usage pendant ces deux ans.

2^o Avec les *Pays-Bas* (1), la Convention remonte au 29 mars 1855, dénoncée, en 1881, en même temps que le traité de commerce, auquel elle se rattachait, elle a été remise en vigueur par une déclaration du 19 avril 1884. Il suffit de l'accomplissement des formalités légales dans le pays d'origine pour assurer la protection de leurs œuvres aux nationaux de l'un des deux États.

La Convention de 1855 ne paraît s'occuper que des œuvres scientifiques et littéraires, mais les auteurs de la déclaration du 19 avril 1884 ayant qualifié l'acte de 1855 de « Convention concernant la propriété des œuvres d'esprit et d'art, » on décide

(1) LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* p. 453 et suiv. II. p. 331. — PATAILLE : *Code intern.* p. 270.

aujourd'hui que ce traité s'étend aux œuvres artistiques et par suite aux photographies.

La loi du 28 juin 1881, garantissant à l'auteur le droit de publier par la voie de l'impression des écrits, des estampes, des cartes, des œuvres musicales et dramatiques « pendant une durée de cinquante ans à compter de l'enregistrement légal jusqu'à la mort de l'auteur, s'il survit à ces cinquante ans, » a été appliquée par la jurisprudence aux photographies.

3° Avec le *Portugal* (1), la Convention du 11 juillet 1866 comprend « les œuvres de dessin, de gravure, de lithographie, et toutes autres productions analogues du domaine littéraire et artistique. » L'enregistrement de l'œuvre doit avoir lieu dans les deux pays à trois mois d'intervalle au plus. Les articles 570 et 612 du Code civil (1^{er} juillet 1867) protègent l'auteur d'un dessin, d'une peinture, d'une sculpture, d'une gravure pendant sa vie et après sa mort ses héritiers pendant cinquante ans (art. 579). La photographie et l'architecture ne sont pas mentionnées dans ces articles (2).

4° Le traité de commerce du 30 décembre 1881 entre la France et la *Suède* et la *Norwège* portait que, « en attendant la » conclusion d'une convention spéciale, les ressortissants à « chacun des pays respectifs jouiraient dans l'autre Etat du » traitement national en ce qui concerne la propriété indus- » trielle, artistique et littéraire. »

Toutefois, avec la *Suède*, un arrangement fut signé le 15 février 1884 portant que, « pour être admis à exer- » cer les poursuites, il suffirait aux auteurs de justifier de » leur droit de propriété par un certificat établissant que » leur œuvre est protégée. » Ce certificat est délivré à Paris par le ministre de l'Intérieur et en Suède par le greffier du département de la justice. Cette Convention nous assure la

(1) PATAILLE, 1867, p. 305. *Annales de la propriété littéraire et artistique*. — SAUVEL : *Ibid.* p. 71.

(2) PATAILLE, 1868, p. 493. *ibid.* — LYON CAEN et DELALAIN, I. p. 521.

protection de la loi du 3 mai 1867 sur les œuvres d'art. Cette loi ne vise pas les photographies; mais les auteurs ou leurs ayants cause ont droit d'interdire toute espèce de reproduction.... Sont exceptées des dispositions de la loi, les œuvres d'art appartenant à l'État ou aux communes exposées dans les lieux publics ou à l'extérieur des édifices.

L'auteur n'a pas le droit d'empêcher l'usage de son œuvre pour servir de modèles de fabrique. La protection pour les œuvres artistiques dure toute la vie de l'auteur et dix ans après son décès. Le 14 août 1892 eut lieu une conférence pour rendre possible l'adhésion de la Suède à la Convention de Berne; elle n'a pas encore abouti. Nous avons vu précédemment que la *Norvège* y avait accédé, le 31 avril 1896.

5° Avec la *Roumanie* (1), la France a passé la Convention du 4 avril 1893, où se trouve la clause de la nation la plus favorisée. Ce pays n'a pas de traité avec d'autre nation sur la propriété artistique, et sa législation intérieure est très rudimentaire; les articles 339 et 342 du Code pénal roumain sont la reproduction des articles 425 à 429 du Code pénal français sur la contrefaçon, mais ils ne fixent pas la durée du droit d'auteur.

EN AMÉRIQUE, nous possédons des Conventions, ou simples arrangements avec un certain nombre d'États.

1° Avec la *Bolivie* (2) une Convention du 8 septembre 1887 garantit aux ressortissants à chacune des parties contractantes sur le territoire de l'autre, le même traitement qu'aux nationaux à la condition de remplir les formalités légales de ce pays.

La loi bolivienne du 13 août 1879, vise les œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, sans s'exprimer sur la photographie, elle assure aux auteurs pendant leur vie

(1) LYON CAEN et DELALAIN : I. p. 477.

(2) *Le droit d'auteur*, 1890, p. 77.

et à leurs héritiers, pendant cinquante ans, le droit exclusif de faire reproduire les œuvres par la gravure, la lithographie, la sculpture ou quelque autre procédé, à la condition qu'un dépôt, en double exemplaire, soit effectué avant la mise en vente.

2° Avec la *République de Costa Rica* (1), la Convention du 28 août 1896, ratifiée par les Chambres, les 30 juillet et 10 août 1897, nous assure le même traitement qu'aux nationaux sans nous obliger à d'autres formalités que celles prescrites par la loi française.

La loi costaricienne du 26 juin 1896 accorde à l'auteur d'une œuvre d'art exécutée d'une manière quelconque, ou de plans, croquis, dessins, cartes ou enfin de tout autre travail du même genre, une protection qui dure pendant sa vie et se prolonge cinquante ans, après son décès, au profit de ses héritiers.

Les citoyens de Costa Rica sont soumis à un dépôt, qui doit être effectué, dans l'année, sous peine de déchéance dont l'auteur peut être relevé par un enregistrement, à l'expiration des dix ans qui suivent ce délai d'un an.

Les œuvres qui, dans une période de vingt-cinq années, n'ont pas été réimprimées par l'auteur ou le propriétaire, tombent dans le domaine public.

3° L'*Équateur* (2) a signé à Quito, avec la France, la Convention du 9 mai 1898 pour la garantie réciproque de la propriété littéraire et artistique. Elle fut approuvée par la loi des 4-7 mars 1899. La loi du 3 août 1887 s'applique aux ouvrages des citoyens de la République de l'Équateur même publiés hors du territoire, mais elle ne contient aucune disposition sur les droits des étrangers, la Convention de 1898 a comblé cette lacune.

La loi de 1887 protège l'œuvre du peintre, du dessinateur,

(1) SAUVEL : *De la protection artistique des photographies*, p. 75.

PATAILLE, 1897, p. 261. *Droit d'auteur*, février 1897, p. 43, pour le règlement du 7 novembre 1893.

(2) LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* II. p. 87.

du calligraphe pendant la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort ou pendant une durée fixe de cinquante ou vingt-cinq ans suivant le mérite de l'œuvre en tenant compte, par exemple, si l'œuvre est originale ou si elle n'est qu'une traduction ou une compilation. Cette loi reste muette sur la photographie.

4° Une Convention signée le 21 août 1895 entre la France et le *Guatemala* (1), nous assure le même traitement qu'aux nationaux, mais sans nous dispenser des formalités de la législation guatémaltique. Cette Convention approuvée par les Chambres les 30 juillet et 10 août 1897, fut promulguée par le décret du 16 novembre 1897.

La propriété littéraire et artistique est réglée par un décret-loi, rendu par le président Rufino Barrios, le 29 octobre 1879, art. 1. « Les habitants de la République ont le droit exclusif de
" publier et de reproduire autant de fois qu'ils le jugent convenable en totalité ou en partie leurs œuvres originales,
" soit au moyen de copies ou de transcriptions, soit à l'aide
" de la presse, de la lithographie ou de tout autre procédé
" analogue. »

5° Le *Mexique* (2), dans l'article 1270 de son Code de 1884, assimile aux auteurs mexicains, ceux qui résident dans les pays étrangers, pourvu que dans les États où leurs œuvres ont été publiées les auteurs mexicains jouissent de droits égaux. C'est le cas de la France depuis le décret de 1852.

De plus, grâce à la Convention franco-mexicaine où se trouve insérée la clause de nation la plus favorisée, nous pouvons invoquer le bénéfice de la Convention conclue entre le Mexique et l'Espagne, le 10 juin 1895.

Le Code mexicain protège les architectes, les sculpteurs, les musiciens, les calligraphes, les peintres, les graveurs, les

(1) LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* II. p. 417. — BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 257.

(2) SAUVEL : *De la propriété artistique des photographies*, p. 77.

DARRAS : *Droits des auteurs et des artistes*, n° 235, p. 345.

lithographes; il assimile les photographes aux peintres, art. 1191, § 3; mais, il exige des formalités compliquées dont la convention hispano-mexicaine ne les dispense malheureusement pas; il faut, en effet, une déclaration personnelle ou par représentant, faite au ministère de l'Instruction publique à Mexico (art. 1234), un dépôt de deux exemplaires (art. 1236) et enfin une mention au bas de la photographie du droit de propriété constaté par ce dépôt (1). Tout artiste doit mettre son nom, la date de la publication.

Le Code mexicain accorde aux auteurs une protection perpétuelle, qui se trouve restreinte parce qu'il ne considère pas comme contrefaçon, la reproduction de l'œuvre du peintre, du graveur ou du lithographe exécutée par les procédés plastiques, celle d'œuvres plastiques en peinture, en gravure, en lithographie, et enfin l'adaptation d'œuvres artistiques aux produits de manufactures et de fabriques (art. 1207, § 14 et 16).

6° A la suite du Congrès (2) des *Républiques de l'Amérique du Sud* tenu à Montevideo, la Convention dite de Montevideo fut signée le 11 avril 1889, par les délégués de la Bolivie, du Brésil, du Chili, du Paraguay, du Pérou, de la République Argentine et de la République orientale de l'Uruguay, mais elle n'a été ratifiée, jusqu'à présent, que par la République Argentine et le Paraguay. La France a adhéré à cette Convention.

7° *Le Paraguay* (3) n'a qu'une simple affirmation du droit d'auteur dans l'article 19 de la Constitution du 24 novembre 1870. « Tout auteur ou inventeur a la propriété exclusive de son œuvre, de son invention pendant la durée fixée par la loi. » Or cette loi n'existe pas.

8° *La République Argentine* (4) n'a pas de loi spéciale sur la propriété artistique et littéraire. L'article 17 de la Constitution

(1) LYON CAEN et DELALAIN : Ibid. II, p. 437.

(2) BONFILS : *Manuel de droit international public*, n° 915, p. 496.

(3) LYON CAEN et DELALAIN : Ibid. II, p. 455, 380 et suppl. p. 445. — *Droit d'auteur*, 1897, p. 5.

(4) LYON CAEN et DELALAIN : Ibid. II, p. 43. — SAUVEL : *De la propriété artistique des photographies*, p. 79.

de 1860 après avoir dit que « la propriété est inviolable, sauf en vertu d'une sentence rendue conformément à la loi, » ajoute que « tout auteur ou inventeur est propriétaire de ses » œuvres pour le temps que la loi lui accorde; » mais cette loi n'existe pas.

Toutefois, en combinant cet article avec les articles 1072, 1075, 1077, 1083, 1895 du Code civil, il faut remarquer que la publication d'une œuvre littéraire ou artistique faite au mépris des droits d'un tiers constitue un délit civil et donne à la victime une action en dommages intérêts.

9° Le Code civil de 1880 du *Salvador* (1) contient la disposition suivante : « Les productions du talent ou de l'esprit sont la propriété de leurs auteurs. Cette propriété est régie par des lois spéciales, » (art. 610), mais il n'y a pas de lois spéciales.

La France a signé, avec cette République, la convention du 9 juin 1880 qui vise toute production quelconque du domaine artistique, par conséquent la photographie, quoiqu'elle ne soit pas spécialement mentionnée.

Comme ce pays n'a pas de loi sur cette matière, on a dû insérer, dans cet arrangement, les avantages réservés aux auteurs et les peines dont seraient frappés les contrefacteurs; ces dispositions sont empruntées à la loi française. Les auteurs peuvent les invoquer après avoir accompli les formalités du pays d'origine.

§ III. — États avec lesquels il n'y a pas de Convention.

A côté des pays qui font partie de l'Union de Berne et de ceux qui ont passé avec la France des arrangements particuliers, il y a les États avec lesquels il n'existe aucune convention. Quelques-uns de ces États, par leurs lois, protègent toutes les œuvres étrangères, d'autres ne leur reconnaissent aucun droit. Les artistes de tous ces pays peuvent invoquer, en

(1) LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* t. II, p. 161. — DARRAS : *Droit des auteurs et des artistes*, n° 291, p. 362.

France, le décret de 1852 pourvu que leurs œuvres ne soient pas tombées dans le domaine public.

Ces États sont :

A. EN EUROPE : Le *Danemark*, la *Finlande*, la *Grèce*, la *Russie*, la *République de Saint-Marin*, la *Serbie*, la *Turquie*.

B. EN AFRIQUE : L'*Égypte* et la *République du Sud-Africain*.

C. EN ASIE : La *Chine* et le *Japon*.

D. EN AMÉRIQUE : Le *Brésil*, le *Canada*, le *Chili*, la *Colombie*, les *États-Unis*, le *Honduras*, le *Nicaragua*, le *Pérou*, l'*Uruguay* et le *Vénézuéla*.

E. EN OCÉANIE : Les îles *Sandwich* ou *Hawaï*.

A. EN EUROPE : 1° En *Danemark* (1), la loi, qui régit les photographies, est du 24 mars 1865 ; dans son article 1, on voit que celui, qui a exécuté pour son propre compte une photographie originale d'après nature ou une reproduction photographique d'une œuvre d'art, peut pendant cinq ans être protégé contre la contrefaçon, à condition : 1° de présenter au ministre de l'Intérieur un exemplaire de l'œuvre et une déclaration où se trouvent mentionnés son nom, une description suffisamment exacte de l'œuvre et une réserve expresse de son droit ; et 2° de revêtir tous les exemplaires par lui vendus de son nom et de la mention : « propriété exclusive. »

Les autres œuvres artistiques sont protégées pendant la vie de l'auteur, et après son décès pendant trente ans au profit de sa veuve et de ses héritiers.

La propriété artistique est encore régie par les lois des 29 décembre 1857, 31 mars 1864, 23 février 1866, qui ont été rendues applicables aux Français par les ordonnances royales du 6 novembre 1858 et du 4 mai 1866. Seule la loi du 24 mars 1865, où se trouve mentionnée la photographie, n'a pas été comprise dans ces ordonnances et par suite n'est pas applicable aux Français.

(1) LYON CAEN et DELALAIN : I. p. 200 note 2.

Une conférence eut lieu, le 2 août 1892, pour rendre possible l'adhésion à la convention de Berne, mais elle n'a pas abouti.

2° En *Finlande* (1), l'article 17 de la loi du 15 mars 1880 sur « le droit de l'auteur et de l'artiste au produit de son travail, » décide que, quiconque a exécuté, sur commande, une image photographique d'une œuvre d'art, dont la reproduction est permise, a seul le droit pendant cinq ans de se servir de cette image, pour la vendre, à condition de revêtir chaque exemplaire de son nom et du millésime de l'année où la première photographie a été prise.

Cette loi n'est applicable aux étrangers que s'ils résident en Finlande et y publient leurs œuvres, article 32.

3° En *Grèce* (2), la loi ne protège que les œuvres littéraires ou artistiques se reproduisant par l'impression, la gravure ou autres procédés analogues pendant quinze ans, à partir de la publication. Le souverain peut accorder des privilèges pour une durée plus longue (art. 432, C. pén. 30 décembre 1833). Le dépôt est exigé par les lois du 10 mai 1833 et du 24 novembre 1867.

L'étranger peut obtenir un privilège royal, à son défaut, il est protégé si son gouvernement accorde la réciprocité aux sujets grecs.

4° Depuis la dénonciation du traité de 1861, il n'y a plus de traité sur notre matière entre la France et la *Russie* (3).

La propriété littéraire et artistique est réglée pour tous les territoires de l'empire (sauf la Finlande) par le règlement sur la censure et la presse de 1886.

L'article 30 porte que les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs, les médailleurs et les artistes, s'occupant des autres branches des beaux-arts, outre le droit de propriété protégé par les lois générales sur chacune de leurs œuvres considérées comme objets corporels, jouissent pendant toute la

(1) LYON CAEN et DELALAIN : I. p. 510. *Annuaire de législ. comparée*, 1881 (Dareste).

(2) LYON CAEN et DELALAIN : Ibid. I. p. 373. — DARRAS, n° 272, p. 340.

(3) BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 270. — DARRAS : n° 299, p. 377.

durée de leur vie du droit appelé « propriété artistique, » consistant dans le droit exclusif de répéter, de publier et de reproduire leurs œuvres originales par tous les moyens possibles.

L'architecture et la photographie sont également protégées (art. 33). Les héritiers et les acquéreurs, sur les œuvres de peinture, de gravure, de lithographie, de photographie, de sculpture, d'architecture, de médailles, et autres ont les droits qui prennent fin cinquante ans, à compter soit du jour de la mort de l'artiste, soit du jour où son œuvre a été livrée à la publicité, si elle n'était pas parue lors de sa mort (1).

Le droit pour l'amateur ou le professionnel de prendre des photographies est très rigoureusement réglementé surtout dans les pays frontières. Il faut une permission spéciale, octroyée par le chef de police sur la décision du général gouverneur de la ville, donnée, sans fixation de durée, à Moscou; elle n'est valable que pour une année à Varsovie. Un registre spécial renferme les reçus de toutes les permissions délivrées.

L'artiste doit présenter et faire inscrire son œuvre chez un notaire ou chez un courtier ou au tribunal du district avec la description détaillée du sujet; il lui est délivré un extrait légalisé, constatant que le droit de propriété artistique lui appartient; il l'envoie alors avec une copie certifiée conforme à l'extrait, à l'académie des Beaux-Arts, celle-ci publie cet avis dans les journaux.

5° La *République de Saint-Marin* (2), n'a pas de législation spéciale, mais dans la convention qu'elle a conclue le 27 mars 1882 avec l'Italie, l'article 35 porte que « la République adhérant » pleinement aux principes consacrés en Italie, relativement » à la propriété littéraire, s'oblige à empêcher sur son territoire toute reproduction des œuvres de littérature et d'art » publiées dans le royaume d'Italie. »

6° La *Serbie* (3) n'a pas de disposition sur la propriété artis-

(1) LYON CAEN et DELALAIN : t. I. p. 498.

(2) BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 271.

(3) LYON CAEN et DELALAIN : t. I. p. 549.

tique. L'article 720 de son code civil de 1844, livre II, titre XXVI, annonce l'apparition d'un règlement spécial sur la matière, mais cette déclaration a subi le même sort que celle contenue dans le traité de commerce avec la France, du 18 janvier 1883, par laquelle « les deux gouvernements s'engageaient à négocier dans le plus bref délai possible une convention en matière de propriété littéraire et artistique, » on attend encore le règlement et la convention.

7° En *Turquie* (1), il n'existe pas de loi sur la propriété artistique, mais un règlement du 11 septembre 1872 se rapporte à l'impression des œuvres littéraires contenant des plans, cartes ou dessins. Les auteurs de ces ouvrages qui ont obtenu un privilège peuvent, pendant quarante ans à partir de la publication, interdire toute reproduction de leurs œuvres aux conditions : 1° qu'elles soient imprimées en Turquie ; 2° qu'elles contiennent au moins cinquante planches ou deux cents pages à vingt et une lignes par page ; ce règlement ne concerne que les rapports des Ottomans entre eux ou ceux d'un Ottoman avec un étranger. Si le débat s'élève entre Français, c'est la loi française qui s'applique et c'est le tribunal consulaire français, qui est compétent, conformément à la loi du 24 mai 1836, article 75, § 1, « les contraventions, les délits et les crimes commis dans les Échelles du Levant et de Barbarie seront punis des peines portées par les lois françaises : si le débat s'élève entre un Français et un étranger, le tribunal consulaire du défendeur est compétent et applique la loi (2).

B. EN AFRIQUE : 1° L'*Égypte* (3) n'a pas de législation spéciale sur la propriété artistique. On sait que dans ce pays il y a des juridictions mixtes composées d'étrangers et d'indigènes. Des tribunaux et une Cour d'appel mixtes connaissent, depuis 1875,

(1) LYON CAEN et DELALAIN : t. I. p. 563. — SAUVEL : *De la propriété artistique des photographies*, p. 86. — DARRAS, p. 375, n° 297.

(2) WEISS : *Manuel de droit international privé*, p. 241. — BONFILS : *Manuel de droit international public*, p. 426, n° 780 à 788.

(3) LYON CAEN et DELALAIN, t. II. p. 22. — SAUVEL, *Ibid.* p. 82.

BIGEON : *La photographie et le droit*, p. 249. — PATAILLE, 97. p. 270.

de toutes contestations en matière civile entre indigènes et étrangers, et entre étrangers de nationalités différentes. En vertu de l'article 34 du titre I du règlement sur l'organisation judiciaire, qui décide que « dans le cas de silence, d'insuffisance, ou d'obscurité de la loi, le juge se conformera aux principes du droit naturel et aux règles d'équité, » les tribunaux mixtes ont rendu des jugements en ce qui touche la propriété artistique et spécialement la photographie, ainsi le tribunal d'Ismaïlia déclarait « que la photographie était une application de l'art et de la science dont les produits, suivant les principes généreux du droit, constituent la propriété de leur auteur. (Jugement du 29 juin 1876.)

Le Cour d'Alexandrie rendit aussi le 1^{er} mars 1877 un arrêt en faveur de la photographie.

2° La propriété artistique dans la *République Sud-Africaine* (1) est régie par la loi du 23 mai 1887, qui exige le dépôt. La durée de protection varie suivant que l'œuvre est ou n'est pas publiée; si elle l'est, la durée est de cinquante ans à partir de la publication; l'auteur qui vit au delà des cinquante ans garde son droit sa vie durant; si l'œuvre n'est pas publiée, le droit dure toute la vie de l'auteur et trente ans après.

C. EN ASIE : 1° En *Chine* (2), il n'y a pas de loi sur la propriété littéraire, artistique et industrielle. Le droit coutumier régit les intéressés qui, en cas de contestation, ont à compter sur l'équité des magistrats.

2° Au *Japon* (3), l'ordonnance impériale du 28 décembre 1887 relative au droit de propriété artistique mentionne la photographie.

(1) LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères*, t. II, p. 31.

(2) LYON CAEN et DELALAIN : *Lois françaises et étrangères*, t. II, p. 5.

(3) LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* II, p. 7. — SAUVEL : *De la propriété artistique en photographie*, p. 85. — BIGEON, p. 265. — *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* du 16 juin 1888.

L'art. 2 est ainsi conçu : « Le droit de propriété sur les photographies appartient au photographe qui les a prises, et après sa mort, à ses héritiers. Le droit de propriété sur des photographies, mises en dépôt chez un photographe, appartient au déposant, et après sa mort à ses héritiers. Toute personne, ayant un droit de propriété sur des photographies ainsi déposées, peut retirer des mains du photographe dépositaire les clichés existants. »

La durée de protection est de dix ans à partir de la première publication ou de la confection des clichés aux conditions suivantes : 1° Une inscription doit être faite au ministère de l'Intérieur; accompagnée du dépôt de deux épreuves et d'une somme équivalente au prix de six exemplaires; 2° Tous les exemplaires porteront les mots « droits réservés. » Les photographies, à l'exception des portraits, seront enregistrées. Cette formalité est nécessaire pour pouvoir intenter une action civile en contrefaçon.

Les autres œuvres d'art sont protégées pendant un minimum de trente-cinq ans. Si la vie de l'auteur dure plus longtemps, l'œuvre est protégée pendant sa vie et encore pendant cinq ans à partir de son décès au profit de ses héritiers.

D. EN AMÉRIQUE : 1° Au *Brésil* (1), les œuvres littéraires, musicales et artistiques sont protégées par les dispositions du Code pénal du 11 octobre 1890, articles 342 à 350. Le droit de publication dure la vie de l'auteur et dix ans après son décès, au profit de ses héritiers. En cas de cession de l'œuvre, le droit se règle sur la durée de la vie du cessionnaire.

La Constitution du 24 février 1891 accorde la protection légale aux étrangers résidant dans le pays.

2° Au *Canada* (2), la loi du 26 octobre 1875, approuvée par une ordonnance royale du 2 août 1876, protège les œuvres d'art pendant vingt-huit ans au profit de l'auteur à partir d'un

(1) *Le droit d'auteur* 1890. p. 135. — 1892, p. 110.

(2) DARRAS : *Droit des auteurs et des artistes*, p. 360, n° 289. — p. 419, n° 340. BIGEON, p. 257.

enregistrement en double exemplaire au ministère de l'Agriculture ; ce délai est augmenté d'une durée de quatorze ans si l'écrivain survit ou s'il meurt en laissant des enfants ou une veuve.

La photographie est protégée à la condition que chaque épreuve contienne la mention de la réserve du droit de propriété.

3° Le Code pénal *chilien* (1) du 24 juillet 1834 (art. 471) et le Code civil de 1855 (art. 584) règlent les droits d'auteur. L'artiste a, sur son œuvre, pendant sa vie un droit exclusif qui passe à ses héritiers pour une durée de cinq années. Si la succession est dévolue au fisc, l'œuvre tombe dans le domaine public.

Le gouvernement peut concéder des privilèges plus étendus. Les étrangers ont les mêmes droits que les nationaux pour les œuvres qu'ils publient pour la première fois au Chili. Ils jouissent d'une protection de dix ans, pour celles qui, éditées d'abord en pays étranger, le sont ensuite au Chili.

4° En *Colombie* (2), la loi du 26 octobre 1886 calquée sur la loi espagnole du 10 janvier 1879 reconnaît le droit des auteurs pendant leur vie et après leur mort pendant quatre vingts ans à leurs ayants droit ; elle exige un enregistrement. Les auteurs originaires des pays où l'on parle la langue espagnole et où le droit des Colombiens est reconnu, sont admis au bénéfice de la loi.

5° Dans les *États-Unis d'Amérique* (3), les œuvres d'art, parmi lesquelles figure la photographie, sont protégées pendant vingt-huit ans à compter de l'enregistrement du titre de l'œuvre. Un nouvel enregistrement, accompli dans les six mois précédant l'expiration de ces vingt-huit années, augmente cette durée

(1) LYON CAEN et DELALAIN : t. II, p. 60. — DARRAS, n° 352, p. 429 ; n° 423, p. 514

(2) LYON CAEN et DELALAIN : t. II, p. 65. — GUAY : *De la prop. litt. et artist. dans les divers États d'Amérique*.

(3) LYON CAEN et DELALAIN : t. II p. 101, supplém. p. 83 et 95. — *Droit d'auteur*, 1891, p. 93. — SAUVEL, p. 83.

d'une période de quatorze ans (loi relative au droit d'auteur du 4 juillet 1870, incorporée aux statuts réservés, modifiée successivement en 1891, 1893 et 1895).

Cette loi est applicable à tout citoyen d'une nation étrangère, à la condition que son pays accorde aux citoyens des États-Unis le bénéfice du droit de l'auteur sur des bases à peu près identiques. Cette constatation doit être faite par le président des États-Unis comme cela eut lieu pour la France le 1^{er} juillet 1891. En astreignant les étrangers à certaines formalités, cette disposition est devenue illusoire.

La loi du 4 mars 1891 exige : 1° que le titre imprimé de la photographie, sur laquelle l'auteur désire conserver ses droits, et deux exemplaires aient été déposés au bureau du bibliothécaire du Congrès à Washington le jour même, au plus tard, de la publication faite sur le territoire des États-Unis, ou en pays étrangers; lesdits exemplaires fabriqués sur clichés doivent être exécutés aux États-Unis. (Art. 4956.)

2° que l'auteur fasse connaître l'existence de son droit en apposant sur chaque exemplaire les mots : « Copyright, 19... by (nom du titulaire, ou Entered according to act of Congress in the year... by... in the Office of the Librarian of Copyright, at Washington.)

Nous devons encore signaler une loi du 6 janvier 1897 qui est venue remanier l'art. 4966, titre 60, ch. 3, des statuts révisés concernant la propriété des droits des auteurs que la loi de 1891 ne touchait pas. Cette loi de 1897 a trait aux œuvres musicales, et surtout, à leur protection contre les troupes nomades qui vont de villages en villages représenter les drames (1).

Le Code civil de 1880 (art. 663) de la République du *Honduras* (2) déclare que « les productions du talent ou de l'esprit sont la propriété de leurs auteurs et que cette propriété est régie par des lois spéciales. » Ces lois sont encore à faire.

(1) *Droit d'auteur*, 1897, p. 23, et PATAILLE, 97. p. 271.

(2) LYON CAEN et DELALAIN : t. II. p. 429.

6° Le *Nicaragua* (1) n'a aucune législation sur la propriété littéraire et artistique.

7° Au *Pérou* (2), la loi du 3 novembre 1849 protège la propriété industrielle pendant la vie de l'auteur et après sa mort pendant vingt ans au profit des héritiers ou cessionnaires. Cette loi exige le dépôt de deux exemplaires.

La Constitution de 1860, art. 26, déclare que « la propriété est inviolable qu'elle soit matérielle, intellectuelle, littéraire ou artistique; nul ne peut être privé de sa propriété, si ce n'est pour cause d'utilité publique légalement reconnue et moyennant une indemnité fixée préalablement. »

8° Le Code de 1868 de la République de l'*Uruguay* (3) porte comme ceux du Honduras et du Salvador : « les productions du talent et de l'esprit sont la propriété de leur auteur; cette propriété est régie par des lois spéciales; » mais ces lois n'existent pas.

9° Dans la République du *Vénézuéla* (4), la propriété des œuvres scientifiques, littéraires ou artistiques est perpétuelle; la loi du 17 mai 1894 ne protège les auteurs étrangers que lorsqu'il y a une convention.

E. EN OCÉANIE. 1° Dans les *Iles Sandwich ou Hawaï* (5), la loi du 23 juin 1886, réglant l'enregistrement des droits de propriété des auteurs, comprend la photographie dans les œuvres protégées.

Art. 1. « A dater du vote de cette loi, l'auteur de toute carte, livre, carte marine, composition musicale, estampe, planche, gravure, photographie, peinture, dessin ou statue, ou les héritiers, exécuteurs testamentaires ou administrateurs de la succession d'un auteur décédé, peuvent se procurer

(1) LYON CAEN et DELALAIN : t. II. p. 153.

(2) LYON CAEN et DELALAIN : t. II. p. 157.

(3) LYON CAEN et DELALAIN : *ibid.* II. p. 163.

(4) LYON CAEN et DELALAIN : *Ibid.* supp. p. 121.

(5) LYON CAEN et DELALAIN : II. p. 199.

» un certificat des droits de propriété pour une durée de
» vingt ans.

» Ce certificat est reçu, sur requête présentée au ministère
» de l'Intérieur, après avoir établi sur serment que le deman-
» deur est le premier et véritable auteur de la photographie.
» Si la demande est faite par le représentant légal, ce der-
» nier doit déclarer qu'il croit que ledit auteur décédé était
» le premier et véritable auteur. Pour ce certificat, il est dû
» un droit de cinq dollars..»

Cette loi de 1886 reste muette quant aux droits des auteurs étrangers.

2° Dans la *Nouvelle Zélande* (1), une loi du 24 septembre 1896 permet de sauvegarder le *Copyright* de toutes les photographies, à l'exception des portraits individuels ou en groupe et des photographies commandées, pour une durée de cinq ans, sans nécessité d'enregistrement, mais à condition qu'elles portent visiblement le mot « protégé, » la date de l'obtention de l'épreuve et le nom de l'auteur.

(1) *Droit d'auteur*, 1877, p. 49.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

- BIGEON (A.). — *La Photographie et le Droit*. (Charles Mendel, éditeur.)
- BLANCQUART ÉVRARD. — *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*. (Lille, Danel, 1869.)
- BONFILS. — *Manuel de Droit international public*. (A. Rousseau, 1894.)
- BRÉDIF. — *Étude théorique et pratique sur la protection des œuvres photographiques*. (Arthur Rousseau, 1894.)
- BRILLON. — *Dictionnaire des Arrêts ou Jurisprudence universelle des parlements de France*. (Cuvelier, 1727.)
- BULLOZ. — *La Propriété photographique et la Loi française*. (Gauthier-Villars, 1890.)
- CLERC. — *La Photographie des couleurs*. (Gauthier-Villars, 1899.)
- COLSON. — *Mémoires originaux des créateurs de la photographie*. (1898.)
- Congrès international de photographie de 1891*. (Compte-rendu, procès-verbaux, Gauthier-Villars, 1892.)
- DALLOZ. — *Périodique. Répertoire*. (V^o Presse, Propriété littéraire et artistique). *Supplément*.
- DARRAS. — *Des droits intellectuels : (du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux)*. (A. Rousseau, 1887.)
- DAVANNE. — *Propriété du type*. (*Bulletin de l'Association littéraire et artistique, internationale*. Compte-rendu du Congrès, 1896, p. 7.)
- DILLAYE. — *De l'existence de l'art photographique et ce qu'il doit être*. (Conférence du 1^{er} avril 1893. Nord-Photographe.)
- Droit d'auteur (le)*. — Organe officiel du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. (Berne.)
- DUMOULIN. — *Les Couleurs reproduites en photographie*. (1894, Gauthier-Villars.)
- DUTRUC. — *Dictionnaire du contentieux commercial et industriel*. (1875, Marchal-Billard.)

- DUVERGIER. — *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du Conseil d'État*. (Guyot-Scribe, Ch. Noblet, 1834 à 1900.)
- FENET. — *Recueil complet des travaux préparatoires du Code civil* : exposé des motifs sur le titre du mariage. (Paris, Videcoq, 1836.)
- FLOUJER (Louis). — *Exposition et Historique des principales découvertes scientifiques modernes*. (Marpon et Flammarion, 1851.)
- FUZIER-HERMAN. — *Répertoire alphabétique du Droit français*. (Larose, 1886.) *Gazette des Beaux-Arts* et Supplém. chronique des arts et de la curiosité. *Gazette des tribunaux*.
- HUG (Th.). — *Commentaire théorique et pratique du Code civil*. (Paris, Pichon, 1892.)
- JOURDAN, DECRUSY et ISAMBERT. — *Recueil général des anciennes lois de 420 à 1789*. (Paris, Plon frères, 1827.)
- Journal des Photographes*, années 1894 et 1897.
- Journal du Droit international*. — Ed. Clunet, L. Renault. (1874 à ..., Paris, Cosse.)
- Journal Officiel*. — 10 mai 1886, Rapport de M. Bardoux au Sénat, 17 décembre 1885, annexes n° 67; 28, 29, 30 août 1892, Rapport de M. Philippon, 3 juillet 1890, annexes n° 763; 30, 31 juillet 1894, Rapport de M. Goujon, 29 juin 1894, annexes n° 746.
- LABORI. — *Gazette du Palais*. — *Répertoire encyclopédique du Droit français*.
- LABOULAYE et DARESTE. — *Revue historique du Droit français et étranger*. (Paris, Durand.)
- LAURIN (Aug.). — *Cours élémentaire de Droit commercial*. (Larose et Forcel 1883.)
- LONDE. — *La Photographie dans les arts, les sciences et l'industrie*. — (1888, Baillière.)
- LYON CAEN et DELALAIN. — *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique*. (1889.)
- Moniteur* (le). — 6 Septembre 1790, 6 novembre 1791, 13 novembre 1839, Rapport de M. Raoul Rochette; 13 mars 1841, Discours de M. Beaumont; 31 mars 1841, Discours de M. Mathieu; 2 décembre 1834, article de M. Lacan; 3 et 4 juillet 1865, Discussion de la loi sur les instruments de musique.
- Moniteur de la photographie* (le). — *Revue internationale et universelle des progrès de la photographie et des arts qui s'y rattachent*, fondé en 1861, directeur Léon Vidal. (Gauthier-Villars.)

- MONTAIGLON (A. de). — *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture et de sculpture, depuis 1648 jusqu'en 1664.* (Bibl. elzévir., 1853.)
- Pandectes françaises.* — *Recueil mensuel de jurisprudence et de législation.* Weiss et Louis Lucas. (Chevalier-Marescq.)
- PATAILLE. — *Annales de la propriété industrielle, littéraire et artistique.* (1855 à ..., Arthur Rousseau.)
- PETIT (Pierre). — *La Photographie artistique, paysages, architecture, groupes et animaux.* (1883, Gauthiers-Villars.)
- Photographie* (la). — Journal dirigé par M. Niewenglowski.
- Photo Revue* (la). — Ch. Mendel, directeur.
- POUILLET. — *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique.* (1894, 2^e édition, Marchal et Billard.)
- POUILLET, MARTIN, SAINT-LÉON et PATAILLE. — *Dictionnaire de la propriété industrielle, littéraire et artistique.* (1887, Arthur Rousseau.)
- RENDU et DELORME. — *Traité pratique du Droit industriel.* (1855, Paris.)
- SAUVEL. — *De la propriété artistique en photographie, spécialement en matière de portraits.* (1897, Gauthier-Villars.)
- SAUVEL. — *Des œuvres photographiques et de la protection légale à laquelle elles ont droit.* (1880, Gauthier-Villars.)
- SIREY. — *Recueil général des Lois et Arrêts.* (1791 ...)
- VAUNOIS. — *De la propriété artistique en droit français.* (Thèse, 1884, Paris, Moquet, p. 88 à 373.) — *La Condition et les Droits d'auteur, des artistes jusqu'à la Révolution.* (1892, Marescq.)
- WEISS. — *Manuel de Droit international privé.* (Larose, 1895.)
- WORMS (Fern.). — *Étude sur la propriété littéraire.* (Art. Rousseau, 1878.)

VU :

F. DESSERTAUX.

VU :

*Le Doyen de la Faculté de Droit
de l'Université de Dijon,*

E. BAILLY.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Dijon, le 5 Mars 1901.

Le Recteur de l'Académie,

CH. ADAM,

Correspondant de l'Institut.

Paris-Lille, Imp. A. Tassin-Leport.
